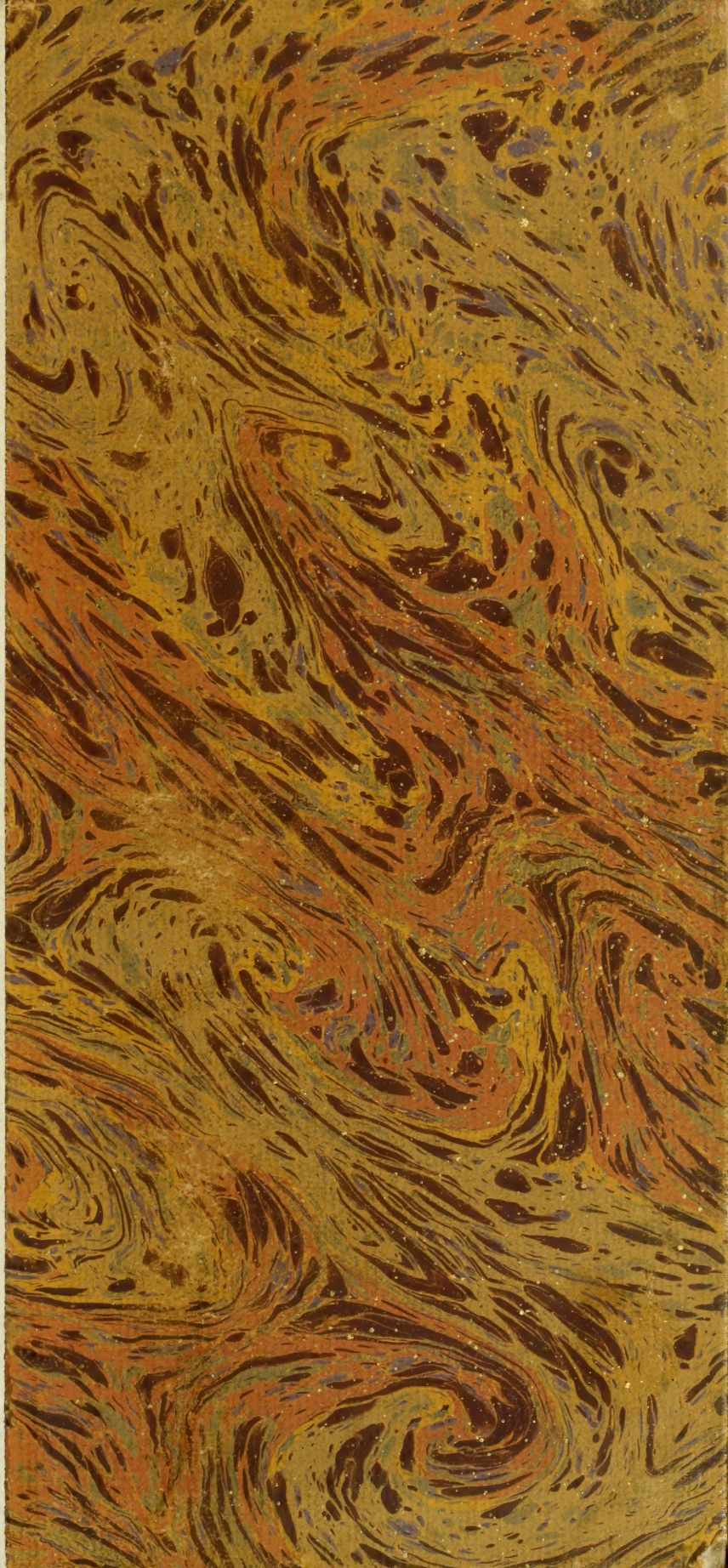


PURCHASED FOR THE

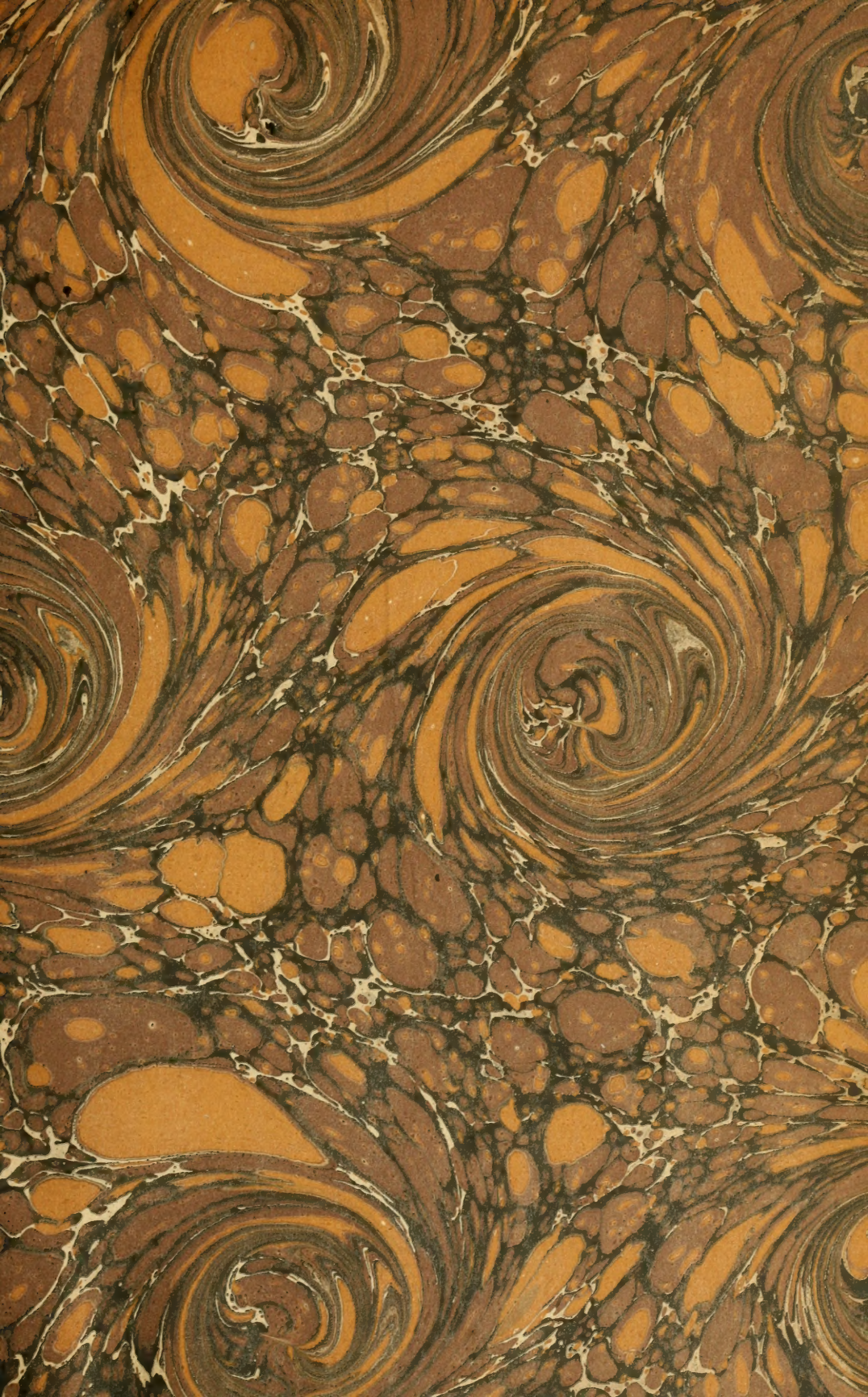
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

ART



RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1892

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie,
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Manufactures nationales

RÉUNION

DES

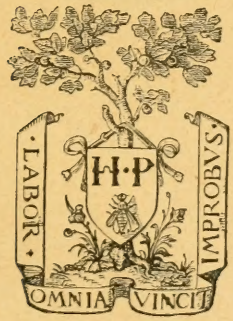
SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

SALLE DE L'HÉMICYCLE, A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Du 7 au 11 juin 1892

SEIZIÈME SESSION



PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCXCII

N
13
F7
Sess.16

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORT

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

DANS LA SALLE DE L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS,

EN 1892

SEIZIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

En vertu d'un arrêté du 25 janvier 1892, l'ouverture de la seizième session des Sociétés des Beaux-Arts a été fixée au mardi 7 juin.

D'autre part, un arrêté en date du 31 mai, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, est ainsi conçu :

Article premier. — Les séances de la session seront successivement présidées par :

M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts;

M. Louis de Fourcaud, membre du Comité;

M. Jules Guiffrey, membre du Comité;

M. Anatole de Montaiglon, membre du Comité.

Art. 2. — Le vice-président de chaque séance sera choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

Art. 3. — Le président et le vice-président seront assistés, pendant la durée de la session, par M. L. Crost, chef du bureau des musées et des manufactures nationales, secrétaire du Comité, et

M. Henry Jouin, secrétaire de l'École des Beaux-Arts, qui remplira en outre les fonctions de rapporteur de la session.

Séance du mardi 7 juin.

PRÉSIDENCE DE M. HENRY ROUJON,

Directeur des Beaux-Arts.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, assisté de MM. L. Crost et Henry Jouin.

Assistent à la séance : MM. Kaempfen, directeur des musées nationaux; Jules Guiffrey, Eugène Muntz, Édouard Garnier, membres du Comité; de Swarte, correspondant du ministère; Lalande, sous-chef du bureau de l'enseignement des Arts.

M. le président invite M. Th. Lhuillier, correspondant du comité à Melun, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Lorsque M. le marquis de Chennevières inaugurait, en 1877, le Congrès des Sociétés des Beaux-Arts, il exposait un programme d'avenir devant un auditoire encore bien restreint. Il se rencontre toujours de mauvais prophètes au berceau des œuvres qui commencent; on ne manqua pas alors d'émettre des doutes sur les destinées qui vous attendaient. Aujourd'hui, quinze années de progrès incessants suffiraient pour gagner votre cause, si elle avait encore besoin d'être plaidée. Votre œuvre est vivante et prospère. Pour celui qui a l'honneur — dont il sent tout le prix — de vous souhaiter la bienvenue, c'est une joie de constater publiquement que les espérances de vos fondateurs ont été réalisées, et au delà. Messieurs, je salue en vous les auxiliaires naturels de l'Administration des Beaux-Arts, ses collaborateurs indispensables et éprouvés.

« Vous êtes les premiers à vous réclamer du haut patronage de l'État; je vous en félicite et vous en remercie. Loin de nous la pensée de vous absorber, de porter atteinte à cette indépendance

qui fait votre force, et dont vous êtes en droit de vous montrer jaloux. Aussi bien, il s'agit entre l'État et vous d'une libre collaboration, d'un de ces pactes de confiance dans lesquels chacun des contractants a besoin de l'autre. Ici est le centre de ralliement. Le Comité donne à vos travaux la cohésion nécessaire, la sanction définitive. Par contre, nous attendons beaucoup de votre dévouement, de votre activité. Laissez-moi, au risque de sembler exigeant, insister sur les principaux services que vous pouvez rendre au pouvoir central. Au point où vous êtes arrivés, à l'heure où l'utilité de votre institution s'affirme avec éclat, vous ne pouvez plus user de vos droits qu'en contractant de nouveaux devoirs.

« Messieurs, vous avez l'heureuse fortune de vivre dans un milieu plus calme et moins fiévreux que le nôtre. Sans calomnier notre cher et grand Paris, nous pouvons dire qu'il est parfois difficile de s'y isoler. Vous, Messieurs, au contraire, vous trouvez sans efforts dans vos cités paisibles la sérénité d'esprit, les longs loisirs qui conviennent aux recherches spéculatives. Sur ce point, l'éloge de la province n'est plus à faire. Il a été prononcé devant vous, il y a trois ans, — et dans quel langage! — par un des maîtres de la pensée et du style, en un discours dont chacun de vous garde le souvenir. Oublie-t-on la parole de M. Renan, et l'écho de la voix de cet enchanteur peut-il s'affaiblir! Profitez donc, Messieurs, des conditions singulièrement favorables que la douceur de la vie provinciale crée aux hommes de bonne volonté.

« Par son savoir, par son caractère, par son dévouement aux nobles causes de l'esprit, chacun de vous se trouve être, dans le milieu qu'il habite, le premier informé des choses de l'Art. Bien informés, vous l'êtes assurément; mais peut-être négligez-vous de faire bénéficier l'administration centrale de vos découvertes journalières. Est-ce de votre part excès de modestie, scrupule de discrétion? S'il en est ainsi, je vous supplie de n'être plus ni discrets ni modestes. Chaque jour, en effet, se produisent en province des événements que nous avons le droit, le devoir et le besoin impérieux de connaître. Des dons, des legs sont faits à nos musées de province par des amateurs; une municipalité acquiert une œuvre de choix ou fonde une bourse en faveur d'un élève exceptionnellement doué; on inscrit le nom d'un artiste sur sa maison natale, on consacre un monument à une gloire locale, on érige une statue, —

voilà autant de manifestations qui témoignent du zèle le plus louable.

« Eh bien! Messieurs, tous ces faits devraient nous être signalés, à l'heure même où ils se produisent, par nos amis des départements. Cela donnerait lieu, objectera-t-on, à une correspondance considérable. Je vous en supplie, ne craignez pas de trop écrire au directeur des Beaux-Arts. Les lettres où on l'entretient d'un intérêt général, et qui émanent de correspondants désintéressés, ne sont pas de celles qui encombrent son courrier; elles sont les bienvenues au Ministère. Toutes ces communications seraient classées avec soin. Ne vous méprenez pas sur le mot « classées » ; je n'ignore pas qu'il prend parfois dans la langue bureaucratique un sens fâcheux et quasi funèbre. Ce n'est pas ainsi, croyez-le bien, que je l'entends. Ne redoutez rien de nos cartons verts. Nous saurons faire bon usage des renseignements que vous nous transmettrez. Sans doute, il ne saurait être question de lire ici, dans cette salle, au cours de la session annuelle, cette correspondance, que j'imagine déjà volumineuse. Mais, sur ces notes envoyées de tous les points du territoire, un travail d'ensemble serait rédigé par les maîtres de la critique qui siègent au Comité. Ce travail, dans lequel justice serait rendue à chaque correspondant, pourrait vous être communiqué. Vous les retrouveriez avec plaisir et profit dans le compte rendu de la session la plus prochaine.

« Messieurs, ce rôle d'informateur bénévole, il n'est pas un de vous qui ne soit qualifié et préparé pour le remplir. Je le signale à votre vigilance, ne fût-ce que pour avoir l'honneur et la satisfaction intime de me sentir une fois de plus votre obligé.

« Messieurs, je n'ai pas fini de demander. Je disais tout à l'heure que les membres de vos Sociétés étaient informés les premiers dans les questions d'art. Cela ne suffit point. Ils doivent être encore les hommes d'initiative, ceux qui dirigent le mouvement, qui vont de l'avant et montrent la voie. L'autorité que vos travaux vous ont acquise, les preuves de désintéressement dont vous êtes prodigues, en vous créant des droits particuliers, vous désignent naturellement pour cette mission. Puisque j'en use sans ménagements avec vous, rendez la pareille à vos concitoyens. Je n'oublie pas que les actes d'initiative sont nécessairement rares. Les circonstances ne nous secondent pas toujours, mais c'est le chef-d'œuvre

de l'énergie individuelle de les faire naître ou de les modifier.

« Vous avez l'expérience, le tact, la pratique des hommes; vous connaissez les intérêts, les amours-propres, les besoins, les goûts et les passions de votre province; vous êtes en contact direct avec l'opinion, vous savez son fort et son faible, — agissez en conséquence. Nous sommes unanimes à proclamer que dans une démocratie de 36 millions d'âmes, éprise de liberté, avide de travail, la mission des pouvoirs publics, en matière d'art, est, avant tout, une mission éducatrice. Que les pouvoirs locaux persévèrent dans cette voie, qu'ils continuent à s'aider eux-mêmes, et, soyez-en sûrs, l'État les aidera de son mieux.

« Votre intervention peut revêtir bien des formes. Ainsi, nul n'est plus pénétré que vous des besoins de nos industries d'art. Après avoir été longtemps les arbitres souverains du goût, il serait inutile et dangereux de nous dissimuler que les étrangers ont profité de nos leçons, et que, sur les champs de bataille de la concurrence, nos rivaux nous serrent chaque jour de plus près. Nos industriels, leurs ouvriers, leurs apprentis surtout, veulent être soutenus et encouragés. Or, Messieurs, en pareille matière, — j'en parle d'après une expérience toute récente, — les plus modestes initiatives sont fécondes en résultats considérables. Avec la simple fondation d'un prix, en organisant un concours entre les élèves de quelques écoles d'Art, en donnant une prime à la meilleure composition décorative, puis en faisant exécuter le modèle primé par des apprentis que l'on récompenserait à leur tour, un homme de bien suffit à créer un grand mouvement d'émulation artistique; il peut réveiller ainsi une industrie locale du sommeil où la contemplation de son passé l'avait plongée.

« N'êtes-vous pas les organisateurs-nés, les jurés obligatoires d'un concours de cette nature? L'heure est propice aux tentatives semblables. Jamais le besoin d'Art n'a été plus général qu'à l'heure actuelle. Mais plus je vois s'entasser dans les demeures particulières les merveilles de l'Art d'autrefois, plus je me dis qu'il n'est ni sage ni juste de condamner nos contemporains à l'éternel recommencement, à la reproduction affadie et mécanique des chefs-d'œuvre du passé. La race qui a donné nos incomparables ornemanistes, tant de maîtres émailleurs, tant de verriers, tant d'orfèvres, tant de tapissiers, tant de potiers immortels, ne peut avoir dit son

dernier mot. Tel grand artisan de demain, aujourd'hui modeste élève ou humble apprenti, n'attend qu'une main tendue vers lui pour se révéler. Avec quelques billets de cent francs intelligemment employés, on peut bien des choses. Par bonheur, notre pays est assez riche en hommes généreux pour qu'un semblable appel soit toujours entendu. C'est pourquoi, Messieurs, j'ose vous recommander, laissant là toute fausse honte, cette œuvre éminemment nationale : le relèvement de nos industries d'Art ! Vous me comprenez à demi-mot...

« Enfin, — je n'éprouve aucun embarras à en faire l'aveu, — le budget du ministère des Beaux-Arts n'est pas aussi richement doté, je ne dis pas qu'il pourrait, mais qu'il voudrait l'être. Le Parlement, quel que soit son bon vouloir à notre égard, est sollicité par des soucis plus immédiats et des nécessités plus redoutables.

« Ici encore, vous pouvez beaucoup, et votre intervention parviendrait à augmenter indirectement les ressources restreintes dont l'État dispose. Rappelez-vous ce que disait à la tribune, avec son éloquence persuasive, M. le ministre des Beaux-Arts. Toutes les fois qu'une municipalité, un département feront spontanément la commande d'une œuvre d'art, toutes les fois qu'ils voteront des subsides pour la décoration d'un hôtel de ville ou d'un palais de justice, pour l'embellissement d'une place ou d'une promenade, ils peuvent compter sur le concours de l'État. En provoquant aux entreprises de ce genre, vous pouvez, Messieurs, nous aider à doubler le budget des travaux d'Art. N'est-ce pas un résultat digne de vos efforts ?

« Les musées sont nombreux en province, je me hâte de le reconnaître; toutefois, leur nombre ne pourrait-il s'augmenter encore ? Est-ce que dans telle ville, dans telle région, un musée de peinture, de sculpture, de dessin, d'antiquités, d'art décoratif, ne saurait être aisément créé, si l'un de vous, au nom de la Société dont il est membre, prenait en main la réalisation du projet ?

« Ce qui n'est guère moins utile qu'un musée, c'est une exposition communale, départementale ou régionale des œuvres d'art ou objets de curiosité que détiennent les collectionneurs d'une province. Plus je réfléchis aux expositions de ce genre, plus la nécessité m'en paraît indiscutable et plus la réalisation m'en semble facile. Elles pourraient coïncider aisément avec les concours d'agri-

culture, d'horticulture et d'industrie. N'est-ce pas une des vérités de la doctrine moderne que toutes les branches de l'énergie humaine doivent se réunir en un seul faisceau, et ne devons-nous pas tendre de plus en plus à réconcilier toutes les formes du travail ? Et, pour ne parler que de considérations pratiques, il ne s'agirait, dans le cas présent, que d'une section à ajouter à un ensemble, avec des frais d'installation peu sensibles.

« Pour peu qu'un catalogue de cette section de peinture ou d'antiquités soit dressé par l'un de vous, pour peu qu'il reste trace de cette réunion éphémère sur un point donné d'œuvres rares provenant de vingt cabinets particuliers, l'histoire générale bénéficie de cette mise en lumière de richesses jusqu'alors mal connues. Croyez que la direction des Beaux-Arts saurait faire son profit de la simultanéité d'expositions régionales sur les points extrêmes du territoire, à Lille et à Marseille, à Nancy et à Bordeaux ! Permettez-moi une confidence. Je rêve parfois... — pourquoi serait-il absolument interdit de rêver aux hommes d'administration? — je rêve parfois d'une exposition rétrospective, qui rassemblerait à Paris, pendant plusieurs jours, quelques spécimens typiques de l'art français, choisis dans une époque déterminée, empruntés aux collections publiques et particulières de la province, et ensuite — rassurez-vous ! — loyalement restitués à leurs prêteurs. Qui pourrait nier le sens profond d'un essai semblable, son importance au point de vue de l'enseignement? Et si, comme on peut l'affirmer d'avance, le succès récompensait cette tentative, si, grâce aux recettes encaissées, un chef-d'œuvre de plus allait enrichir la maison commune de tous les Français dévoués à l'Art : le Musée du Louvre, lequel de vous regretterait sa peine? Je devine, Messieurs, votre réponse.

« Je sens que je suis long, et je le regrette; mais vous voudrez bien me pardonner. Songez que je n'aurai qu'une fois par an l'occasion de m'entretenir avec vous, à cœur ouvert, des intérêts dont nous avons la garde. Je voudrais appeler encore votre sollicitude sur les questions de théâtre et de musique. En ces derniers temps, plusieurs grandes villes ont eu le mérite et l'honneur de devancer Paris, et de prendre avant lui l'initiative de certaines représentations dramatiques ou lyriques. L'effet a été excellent. Paris est trop souvent obligé de compter avec des traditions de luxe et les exigences d'un public cosmopolite qui rendent telle

expérience nouvelle terriblement hasardeuse. Sans vouloir ériger en système une règle qui ne vaut que par ses exceptions, il est bon parfois qu'une première épreuve, tentée dans des conditions sérieuses et modestes, ait préparé une œuvre inédite à la consécration définitive que lui donnera la représentation à Paris. C'est là de la décentralisation, et de la meilleure, de celle qui rapproche, au lieu de diviser.

« On prétend, dans certains milieux et dans certains pays, que les Français n'ont pas l'âme musicale. A défaut du répertoire de nos compositeurs nationaux, l'admirable trésor des vieilles chansons de France suffirait à prouver le contraire. Il nous faudrait, pour chaque contrée, un recueil semblable à ceux que des hommes de goût et de savoir nous ont donnés pour la Bretagne et la Normandie. Ceux d'entre vous que la musique passionne goûteront de véritables délices à recueillir les chants épars dans la tradition populaire. Hâtez-vous, seulement, car l'heure presse. Tel vieillard, perdu dans un village lointain, garde, au fond de sa mémoire, un chef-d'œuvre qu'il est seul à connaître, et qu'il peut, demain, emporter avec lui. C'est toute une enquête à conduire, la plus variée, la plus vivante et la plus charmante des enquêtes; elle se poursuivra à toute heure et en tout lieu, au coin de l'âtre où les vieux chevrotent, au berceau des petits que la ménagère endort, au cabaret où s'égosillent les francs buveurs, au dessert des repas de noces, sur l'échouage où les pêcheurs réparent le chalut, à chaque étape des troupiers de France... Nous prouverons ainsi victorieusement qu'il a su tout exprimer chez nous, ce génie anonyme et infini de la chanson, depuis les mélancolies les plus exquises jusqu'aux ivresses guerrières, toute la gamme des sentiments humains, toute l'âme adorable de la patrie!...

« Voilà, Messieurs, bien des demandes! Vous voyez avec quel sans-gêne je dispose d'avance de vos loisirs. Je n'ai garde cependant d'oublier que le meilleur de votre temps est pris par des travaux d'érudition. Tout en vous conviant à de nouveaux efforts, je me reprocherais de vous arracher aux nobles études qui font le charme et la dignité de votre vie. Érudits, au meilleur sens du mot, vous avez su l'être, au cours de ces quinze années : plus de quatre cents mémoires imprimés par les soins du Comité attestent votre infatigable labeur. Mais n'est-ce pas surtout en matière

d'érudition qu'on peut dire que « rien n'est fait, tant qu'il reste quelque chose à faire » ? L'histoire des origines de l'Art français est loin d'être achevée. Vous qui avez au cœur l'amour profond et le respect religieux du passé, vous avez encore bien des contributions à apporter au monument grandiose que quelque intelligence synthétique, quelque évocateur, à la Michelet, édifiera un jour. Je redouterais de vous tracer un programme, de m'ériger en conseiller partial et peu compétent. Rappelez-vous toutefois ce que vous disait l'an dernier, à cette place même, un éminent écrivain d'art : Il y a dans l'étude du moyen age une mine inépuisable de satisfactions pour notre orgueil. C'est en étudiant cette prétendue barbarie que notre patriotisme trouvera les meilleures occasions de s'exalter. Il est tel siècle de cette époque, le treizième, par exemple, qui pourrait revendiquer pour lui ce beau nom de Renaissance, auquel on donne trop souvent un sens étroit. Le souffle vivifiant qui courut alors sur l'Europe caressa complaisamment notre sol. Ce fut la belle époque de l'architecture et de la sculpture, ce fut l'ère radieuse des chefs-d'œuvre.

« Recherchez, Messieurs, avec toute la sûreté de vos méthodes, avec toute votre passion de justice, avec toute l'ardeur de votre patriotisme, les noms de ces inconnus sublimes, de ces « maîtres de l'œuvre » qui dédaignèrent d'assurer leur propre gloire. Et, plus tard, faites réparation à ceux de leurs fidèles continuateurs qui, loin des engouements et des faveurs de la cour, résistaient aux influences étrangères et conservaient leur originalité comme un trésor. Sans pécher ni par infatuation ni par ingratitude, sans nier l'éclat ni méconnaître les services des grandes civilisations grecques et latines, gagnez définitivement devant les esprits impartiaux la cause de notre génie national.

« Séduit parfois, souvent troublé, jamais absorbé, il a suivi obstinément sa voie à travers les âges, ce génie français, si sain, si naïf et si fin, pondéré comme notre climat, riche comme notre sol, fait de vérité et de logique, aussi libre que raisonné, et ne demandant jamais de conseils qu'à l'inspiratrice suprême, à la Nature.

« Aussi bien, l'heure de l'équité est venue. J'en recueillais hier une preuve éclatante. J'avais l'honneur de recevoir le directeur de la section des Beaux-Arts à l'Exposition internationale de Chicago. Savez-vous quel était le premier désir que formulait devant moi

cet homme éminent? Il demandait qu'on organisât là-bas, avec l'aide du commissaire général et du comité des monuments historiques, une exposition des principaux moulages qui constituent cet admirable musée de sculpture française, pour lequel vous faites chaque année le pèlerinage du Trocadéro. Et, dans l'ardeur de son zèle, M. Halsey Ives, — je tiens à le nommer, — nous offrait spontanément de prendre à la charge des finances américaines la majeure partie des frais de cette exposition. Et c'est ainsi que, l'an prochain, nous montrerons sur les bords du lac Michigan ce qu'a été l'art français pendant une période de plusieurs siècles. Nous ne redoutons aucun voisinage.

« Messieurs, au moment où le Nouveau Monde vient rendre hommage à nos maîtres d'autrefois, félicitez-vous d'avoir été au nombre des ouvriers de la première heure dans cette œuvre de réparation. Servir ainsi la France d'hier, c'est servir celle d'aujourd'hui et celle de demain.

« Au nom du ministre, je déclare ouverte la seizième session du Congrès des Sociétés des Beaux-Arts. »

La parole est donnée à M. Lhuillier (Théophile), correspondant du Comité, à Melun, qui donne lecture de son étude : *Le peintre Claude Lefebvre, de Fontainebleau.* Bien que Lefebvre soit un artiste du dix-septième siècle, les documents précis sur ce portraitiste éminent sont extrêmement rares. M. Lhuillier est parvenu à écrire non seulement une biographie critique du maître, mais, de plus, il replace Lefebvre dans son milieu et réfute les erreurs ou les contradictions accumulées par les écrivains du dernier siècle sur ce brillant disciple de Le Sueur et de Le Brun qui fut membre de l'Académie de peinture.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Charvet (Léon), membre non résident du Comité, à Lyon, sur les Delamonce, peintres, dessinateurs et architectes lyonnais. A l'exemple de M. Lhuillier, M. Charvet a eu recours aux documents les plus divers et les moins connus pour éclaircir l'histoire des Delamonce. Ces artistes, au nombre de trois au moins, sont confondus par les plus savants biographes, tels que Nagler, qui inconsciemment attribuent à un maître les œuvres de toute une famille. La lumière paraît faite désormais sur un groupe d'artistes lyonnais très dignes d'être étudiés.

M. Denais (Joseph), membre de la Société archéologique du Gâtinais, à Fontainebleau, a la parole et donne lecture d'une notice sur sept peintures inédites du quinzième au dix-neuvième siècle. Ces peintures, découvertes en Anjou, d'après des indications renfermées dans des archives privées, ajoutent à la biographie de Stella, de Van Dellant et d'Isabey. Une curieuse miniature d'Isabey, conservée à l'évêché d'Angers, fournit à M. Denais l'occasion d'écrire un chapitre intéressant que les historiens du Concordat feront bien de consulter.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Jarry, correspondant du Comité, à Orléans, sur un monument inconnu élevé à Jeanne d'Arc par la ville d'Orléans. Le monument auquel fait allusion M. Jarry est celui que François Marchand sculpta au seizième siècle en l'honneur de la libératrice d'Orléans. Une autre sculpture, antérieure d'un siècle à l'œuvre de Marchand, est également signalée.

M. Quarré-Reybourbon, membre de la Commission historique du département du Nord, donne communication d'une étude sur la Bourse de Lille, monument d'un style original, élevé par Julien Destré, maître des œuvres de la ville de Lille, vers le milieu du dix-septième siècle.

L'auteur a divisé son travail en quatre parties : 1° circonstances dans lesquelles la Bourse a été construite ; 2° étude descriptive de ce monument ; 3° son architecte et ses rapports avec d'autres édifices ; 4° la Bourse dans notre siècle.

Après avoir fait connaître l'importance de l'édifice ainsi que le résumé des documents conservés aux archives départementales et municipales de Lille qui sont relatifs à la Bourse, M. Quarré s'attache à rendre à l'architecte, auteur de ce monument, l'honneur qui lui est dû. Il termine en émettant le vœu que la Bourse soit remise dans son état architectural primitif. De nombreuses photographies à l'appui du texte de M. Quarré-Reybourbon circulent sous les yeux des assistants et ajoutent à l'intérêt de la communication qui vient d'être faite.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à quatre heures et demie.

Séance du mercredi 8 juin.

PRÉSIDENCE DE M. L. DE FOURCAUD.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. L. DE FOURCAUD, membre du Comité, assisté de MM. L. CROST et Henry JOUIN.

Assistent à la séance : MM. le comte DELABORDE, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, membre du Comité; Eugène MUNTZ, membre du Comité; GUIFFREY, membre du Comité; BABEAU, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité; DESTABLE, inspecteur de l'École des Beaux-Arts.

M. le président invite M. MARIONNEAU, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« Pour la troisième fois il m'est donné de présider l'une de vos séances. Je ne saurais trop vous marquer la fierté que j'éprouve à me trouver au milieu de vous et, pour une heure, à votre tête. On n'est pas vainement associé à vos travaux depuis des années : on vous connaît et l'on vous honore. Un lien de mutuelle estime, de naturelle sympathie s'établit entre les chercheurs de bonne foi, à tel point que ce Congrès annuel devient pour nous tous une sorte d'assemblée de famille attendue, désirée. Vous vous rappelez la fable du vieux laboureur envoyant ses fils à travers le monde, à la recherche du bien le plus précieux. Ce laboureur se nomme, ici, l'Art de la Patrie française. Chacun de vous, durant de longs mois, interroge autour de lui les œuvres qui le ravissent ou qui l'émeuvent. Qui les a produites? Pour qui et pourquoi les a-t-on mises au jour? A quel but ont-elles répondu? Quelle est leur beauté propre? Telles sont les questions qui s'imposent à vos esprits. Il vous faut, pour les résoudre, aborder, à tout moment, les problèmes de l'histoire, vous référer aux traditions, confronter les certitudes et les légendes, éclaircir, en un mot, les mystères de la vie. C'est l'utilité

de votre tâche : disons plus, sa poésie et sa grandeur. Vous expliquez et vous légitimez par des faits positifs l'effort si divers des générations.

« Les hommes ne vont jamais au hasard, quoi qu'il semble : ils sont gouvernés par des mobiles qu'on peut déterminer, et resserrés en des courants sociaux dont la postérité se rend compte. Des circonstances historiques, locales ou générales, ont créé des nécessités, suscité des convenances, ouvert des horizons d'idées, modifié les anciennes influences. Les activités ont pris la direction que voulait le siècle. Au-dessus des apparentes fantaisies de l'artiste est l'inéluctable logique humaine. On ne commande pas à son temps; on lui obéit. Nul n'a travaillé pour soi seul, et plus haut s'élève un maître, mieux il résume, jusqu'à son insu, les aspirations ambiantes et sert ses semblables en ne croyant servir que son art. Les grandes créations sont des miroirs où se réfléchissent les âmes. Toute œuvre qui se dresse devant vous rend témoignage de la vie des aïeux et répand des pensées dans l'air. Nos pères n'agissent pas seulement sur nous par le sang et le souffle qu'ils nous ont transmis; ils s'adressent incessamment à nos aptitudes morales par leurs monuments, soit humbles, soit magnifiques, qui sont des actes éternisés. Leurs suggestions voltigent autour de nous sans cesse, pareilles à ces oiseaux nichés dans les ruines, et nous souhaitons ardemment les bien comprendre. D'heureuses fatalités nous dominent, corrigeant en quelque mesure la tyrannie des événements : ce sont les caractères de la race par nous continuée. Voilà pourquoi nous ne nous contentons point d'admirer en dilettantes les legs séculaires des génies. Il nous faut l'humain secret des choses, la leçon entière de ceux qui ont vécu comme nous et par qui nous sommes au monde. Et nous descendons journellement dans les tombeaux pour surprendre le mot des énigmes et faire amitié avec les morts, au nom même de la vie.

« Ce serait peu, vraiment, de pénétrer les œuvres à l'unique point de vue des matières, des formes extérieures et des techniques. Ces études sont indispensables, mais il est des préoccupations qui ne s'imposent pas moins. Lorsque vous vous acharnez sur des cartulaires, que vous invoquez des chartes, que vous déchiffrez, article par article, des comptes, des inventaires, des marchés, des transactions, des contrats, des testaments, empruntés aux dépôts publics

d'archives, aux fonds des notaires et aux chartriers privés, vous avez l'espoir de rencontrer des indications sur les hommes autant que sur les ouvrages. Bien plus : vous en venez, à certaines heures, à considérer les productions moins comme des valeurs intrinsèques que comme des manifestations typiques de cerveaux particuliers en des conditions sociales définies. Cela est si vrai que la mention d'un morceau perdu, la simple mémoire d'un projet non exécuté suffisent à vous combler de joie. Que l'un de vous, ainsi que nous l'avons vu naguère, parvienne à grouper les éléments de la biographie d'un Jacques Morel, d'un Antoine Le Moiturier, c'est pour tous, ici, une fête. Je me souviens d'une de vos séances où mon savant et très honoré collègue M. Anatole de Montaiglon vous exposa la découverte qu'on venait de faire touchant les dernières années de Jean Goujon. Depuis longtemps on désespérait d'apprendre où et quand le maître sculpteur était mort, et voici qu'un document le montrait, tout d'un coup, retiré à Bologne, après avoir embrassé le parti de la Réforme. De l'emploi de ses talents dans sa retraite, la pièce ne dit rien. Il n'importe. Vous battiez des mains parce que vous aviez retrouvé la trace d'un grand artiste. Quelqu'un, à ce propos, faisait remarquer que le cas de Jean Goujon, se rangeant aux idées nouvelles, proclamant et défendant la liberté de conscience et prenant le chemin de l'exil, n'est rien moins qu'isolé au seizième siècle. On vous en apportait la preuve, et vous battiez des mains encore. Ce n'étaient pas des chefs-d'œuvre qui vous saisissaient alors, c'était l'intérêt de la vie. Entre vous et les maîtres qui vous passionnent, il y a plus que de l'admiration et plus que de la reconnaissance : il y a de tendres et personnelles curiosités. Vous éprouvez le besoin de les connaître comme des amis, comme des parents. Ils sont, au fond, les expressions supérieures de ce qu'il est en vous de sentir.

« Cette disposition, qui est la vôtre en toute circonstance, — j'en atteste les treize volumes de vos lectures annuelles, — est l'une des plus heureuses et des plus favorables à la vraie critique. Conservez-la précieusement. Faites mieux : rattachez-vous-y par principe. Ne point séparer le producteur de la production, ne point détacher l'œuvre du milieu qui la vit surgir, doit être, autant que possible, votre objectif. Ah ! s'il nous était accordé d'établir, du douzième siècle au dix-neuvième, une série ininterrompue de biographies de

maîtres, quelle intime et merveilleuse histoire nous aurions de l'esprit français! Nous sommes la nation qui fit, en plein moyen âge, sortir la liberté de ses mœurs comme on fait jaillir le sang de ses veines. Nos arts ont été le langage souverain de nos indépendances. Ils ont pressenti et dit souvent la vérité quand elle était voilée presque partout, et, tant qu'ils se sont appartenu, ils n'ont rêvé que d'elle. Même voués à des représentations aristocratiques, ils ont été noblement fidèles à la démocratie. Ils ont préparé à leur manière les lointains aboutissements, dont nous sentons, à présent, le bienfait. Ce qui nous charme dans le vieux génie de France, avant qu'il se soit altéré au contact des Italiens, c'est sa vivacité franche, cordiale et populaire, la sincérité de ses visées, sa simplicité loyale et précise. Or, admirez l'évolution accomplie parmi nous depuis cent ans. Il ne tient qu'à vous de visiter nos Salons de peinture. Peu de chefs-d'œuvre s'y font voir — si tant est que rien n'y mérite ce nom — mais, tout au moins, le signe des tendances réellement nationales y apparaît à vif. Les grandes emphases ne sont plus; le vain aristocratisme est mort; le dogme de l'unité de l'Art et de l'égalité des artistes, sans acception de genre et d'invention, est même formellement reconnu au palais du Champ de Mars. Nous pouvons avoir, avec cela, bien des défauts; il est certain que nous sommes dans la voie droite. Le mouvement social, en satisfaisant à nos profondes aspirations, a justifié nos origines. Tout se déduit, Messieurs, et tout marche du même pas — de notre pas.

« Vous entendez bien qu'il ne s'agit point de renier les derniers siècles. Au contraire, on vous supplie de les étudier par le menu, en insistant principalement sur les caractères les plus purement français. Je disais, en commençant, que nous sommes environnés partout des suggestions de nos ancêtres. Les hommes du dix-septième siècle et du dix-huitième ont pu y résister, mais non pas y échapper. Il est singulièrement piquant de rechercher, en leurs œuvres, autre chose que les influences d'outre-monts, d'y retrouver, à l'état vague ou à l'état net, dans l'exécution ou dans la pensée, l'idéal d'observation, de raison et d'expression qui nous est propre. La charmante école bourgeoise du temps de Louis XV est une floraison inattendue de bien anciennes et profondes survivances. On s'est trop complu, aux rangs des curieux, à étudier nos arts par leurs côtés factices ; le moment est venu de les envisager surtout

par leurs côtés restés naturels et nationaux. Tout le monde, alors, s'apercevra que l'ancien esprit de notre race n'a jamais ni abdiqué ni perdu ses droits; et peut-être les émancipations esthétiques dont on nous blâme sont-elles — à leurs excès près, lesquels disparaîtront peu à peu — de légitimes retours à des traditions vénérables, inscrites sur tous les chefs-d'œuvre offerts à vos examens.

« Votre rôle, Messieurs, est de contribuer efficacement à la décisive enquête moderne sur l'histoire de l'Art. Toutes les parties de ce grand pays ont vécu d'une vie égale, sinon pareille, et qu'il convient de faire éclater aux yeux. Vous êtes les représentants de nos milieux provinciaux, si féconds jadis et si divers. En recueillant pieusement leurs titres à la gloire, vous atteignez deux buts : vous coopérez à l'étude générale, pour laquelle vous apportez ici vos documents, et vous réveillez, chez vos concitoyens, l'instinct et le goût des originalités locales. M. de Chennevières vous disait, il y a quatorze ans : « Vos travaux modestes s'amoncelleront ; « l'œuvre de chaque année deviendra une grande œuvre. » Sa prédiction s'est réalisée par delà tout espoir. La grande œuvre est déjà debout, et vous y ajoutez sans relâche. Pas une découverte importante qui n'ait eu son écho dans vos réunions et n'ait laissé sa trace en vos recueils. Et combien nous vous devons de belles découvertes ! M. Natalis Rondot, M. Dehaisnes, M. Requin, et maints autres, ont fait rayonner les Claus Sluter, les Jacques Morel, les Le Moiturier, les Beauneveu. Grâce à vous, les Marsy, les Jacques sont mieux connus et classés où il sied. Un jour, Célestin Port vous a présenté Michel Colombe, entouré de dix maîtres d'œuvres tourangeaux, chacun se prévalant d'un monument auquel il est attaché. Document inestimable ! Un autre jour, M. Laurent vous a montré l'école de Touraine sous des aspects nouveaux, avec une admirable abondance de révélations d'archives. M. Giron relève et décrit les significatives peintures du moyen âge en Velay. M. Thiollier vous fait voir les anonymes sculpteurs du Forez persistant dans les manières les plus délicatement françaises en plein seizième siècle. A Stockholm, M. Victor Advielle signale seize dessins et une peinture de Watteau. A Naples, M. Castan reconnaît un carton d'autel de Fontevrault, enrichi d'émaux authentiques de Léonard Limosin. Auprès de Rouen, MM. Porée et Gaston Le

Breton font sortir de terre l'*Hercule* de Puget. La Champagne tente M. Jadart, et il l'explore. M. Parrocel se consacre à la Provence, M. Durieux au pays de Cambrai, M. Marionneau à la région bordelaise, M. Albert Jacquot à la Lorraine... Que sais-je? M. Lhuillier évoque le château royal de Montceaux en Brie, duquel Primatice fut l'architecte. Tel autre vous entretient des constructions de Chambord. Chaque province a sa part; chaque art se laisse aller aux confidences. La musique et le théâtre ne sont pas oubliés. Et vos renseignements continuent à s'accumuler pour la gloire de la France. Vous voyez combien votre œuvre est déjà grande. Ne craignez pas que nulle de nos conquêtes tombe au gouffre d'oubli.

« Quel conseil vous donner maintenant, Messieurs? Un seul : celui de persévérer en vos patiences et vos vaillances de découvreurs. Vous avez grandement à faire encore : votre tâche ne sera jamais épuisée, car votre domaine est immense. S'il m'est permis d'appeler spécialement votre attention sur un ordre d'idées, je vous inviterai à vous attacher aux peintures éparses antérieures au règne de François Ier. Les plus vieilles vont s'effaçant de jour en jour, inconnues ou mal connues. Il faudrait à tout prix les analyser, les décrire, réunir les éléments de leur histoire. C'est, à mon sens, une des études les moins avancées dans leur ensemble et les plus urgentes à conduire avec suite. La préoccupation proprement archéologique n'entre pour rien dans cette invitation pressante que je vous adresse ainsi. Qu'y a-t-il de plus inféodé à l'art pur que la peinture? Au surplus, si les dissensions qui ont pu s'émouvoir entre notre Comité et le Comité d'archéologie sont arrivées jusqu'à vous, n'en ayez souci. Ce n'est pas une date plus ou moins reculée qui change le caractère esthétique. On n'est pas archéologue parce qu'on pousse loin dans le passé ses recherches de critique d'art. On n'est pas critique d'art parce qu'on ne franchit pas le cercle des époques voisines. Vous êtes des critiques d'art, Messieurs, et les plus savants que je sache, les plus consciencieux que l'on puisse rencontrer. C'est là votre voie, et vous la suivrez avec votre franchise et votre bonhomie coutumières. Aucune définition de catégories ne saurait vous troubler. Vous êtes les amis et les historiens des artistes, et vous êtes voués, en dépit des classifications arbitraires, au triomphe de l'Art. »

Lecture est ensuite donnée du procès-verbal de la séance du 7 juin.

M. Massillon-Rouvet, correspondant du Comité à Nevers, a la parole et lit un mémoire sur l'habitation dans la Nièvre. Ce mémoire a trait à l'architecture domestique dans une région de la France où des spécimens particulièrement curieux des demeures anciennes subsistent encore. M. Massillon-Rouvet a tiré un excellent parti des vestiges qu'il lui a été donné de recueillir. Des croquis, des photographies relevés d'après les édifices ou fragments d'édifices dont s'occupe l'auteur, sont soumis à l'assemblée et permettent d'apprécier le caractère judicieux des observations faites par M. Massillon-Rouvet.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Marionneau (Charles), membre non résident du Comité à Bordeaux, ayant pour titre : *Souvenirs du statuaire Lemot.* — L'étude de M. Marionneau renferme de curieux détails sur l'acquisition du château de Clisson, d'abord par Cacault, ancien ministre de France en Italie, et ensuite par le statuaire Lemot. L'antiquité, l'importance, le caractère du château de Clisson motivaient les pages d'histoire que M. Marionneau a voulu écrire, et au cours desquelles Lemot est l'objet de notes inédites.

M. le chanoine Dehaisnes, correspondant du Comité à Lille, lit un mémoire sur l'Art flamand en France depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'au commencement du seizième siècle. Dans ce travail, rempli d'aperçus personnels, l'auteur donne la caractéristique de l'Art flamand, pour ainsi parler, année par année, durant la période qui l'occupe. C'est, en fin de compte, une savante analyse de l'action des maîtres du Nord sur les peintres de l'Ile-de-France que présente M. Dehaisnes aux membres du Congrès. Cette étude complète heureusement les précédentes communications faites par M. Dehaisnes devant la section des Beaux-Arts.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Guerlin, secrétaire de la Société des antiquaires de Picardie, à Amiens, sur François Cressent, sculpteur amiénois. C'est une monographie entièrement inédite, exclusivement puisée dans des archives locales. Cressent, père de l'ébéniste célèbre du dernier siècle, méritait l'hommage que lui rend M. Guerlin. L'auteur étant absent, c'est M. Durand,

correspondant du Comité à Amiens, qui donne lecture de la biographie de Cressent.

L'étude de M. Jadart (Henri), correspondant du Comité à Reims, sur les bienfaiteurs du Musée de Reims, renferme le relevé des dons et legs faits à un Musée de province par des amateurs et des collectionneurs d'une même région. M. Jadart rend hommage a la libéralité de ces donateurs, dont il fait connaître les noms. De brèves notices sont consacrées à quelques-uns. M. Jadart ouvre par ce travail une veine nouvelle à des études similaires qui pourraient être entreprises sur tous les points de la France.

M. Stein (Henri), correspondant du Comité à Fontainebleau, a la parole et donne communication de ses *Recherches iconographiques sur Charles de France,* duc de Berry, de Normandie et de Guyenne, frère de Louis XI. Cette notice, très brève, concerne une miniature conservée aux archives municipales d'Agen et représentant Charles de France. L'auteur de ce portrait n'est pas connu. Par contre, une miniature attribuée à Jean Fouquet représente également Charles de France. Ce second portrait est à la Bibliothèque nationale. M. Stein compare les deux œuvres, dont l'authenticité ne paraît pas discutable.

Le mémoire de M. A. Goovaerts, membre de la Société archéologique du Gâtinais, à Fontainebleau, sur des portraits de Jean-Baptiste de Champaigne, est lu par M. Henri Stein. Ce travail est l'appendice naturel de l'étude soumise à la section par M. Goovaerts en 1891. Quatre portraits de Jean-Baptiste de Champaigne ont été découverts dans divers Musées d'Europe par M. Goovaerts, qui en donne une description critique.

M. le président donne lecture de l'étude de MM. Lex et Martin, correspondants du Comité à Mâcon, sur le *Jugement de Pâris* (miniature flamande de la Renaissance). La miniature en question décore un manuscrit du quinzième siècle. Elle est curieuse à plus d'un titre, et les lecteurs du compte rendu de la session de 1892 seront reconnaissants à MM. Lex et Martin d'avoir tiré de l'oubli cette œuvre de choix.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures.

Demain, jeudi 9 juin, séance à une heure et demie, sous la présidence de M. Jules Guiffrey, membre du Comité : Suite des communications et lectures.

Séance du jeudi 9 juin.

PRÉSIDENCE DE M. JULES GUIFFREY.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. Jules GUIFFREY, membre du Comité, assisté de MM. L. CROST et Henry JOUIN.

Assistent à la séance : MM. BARBET DE JOUY, membre de l'Institut, ancien directeur des musées nationaux ; DE FOURCAUD, membre du Comité ; BAYARD DE LA VINGTRIE, statuaire, inspecteur de l'enseignement du dessin et des musées ; BABEAU, correspondant de l'Institut.

M. le président invite M. Paul FOUCART, correspondant du Comité à Valenciennes, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« Il y a cent ans, le couvent qui s'élevait alors à l'endroit où nous nous réunissons aujourd'hui devenait le dépôt des Petits-Augustins, transformé peu après en Musée des monuments français. A l'occasion de cet anniversaire, je voudrais vous entretenir de cet établissement célèbre, encore si mal connu. Ce serait une page bien intéressante de l'histoire des arts en France que le récit des vicissitudes du musée d'Alexandre Lenoir. Pour l'écrire, il faudrait un esprit impartial et pondéré, qualités plus rares probablement qu'on croirait, car l'histoire du Musée des monuments français, j'entends l'histoire sincère et véridique, est encore à faire.

« Mais n'ayez nulle inquiétude, je ne tenterai pas l'aventure ; j'en sais trop les écueils et les difficultés. Le temps, d'ailleurs, me ferait défaut pour remplir une pareille tâche. J'essayerai seulement de faire justice de certaines erreurs qui ont singulièrement dénaturé le véritable caractère de l'œuvre d'Alexandre Lenoir, et dont la diffusion pourrait produire des conséquences fâcheuses.

« Au bout d'un siècle, on a le droit, on a le devoir de juger les

hommes et les choses avec un complet détachement, et on se défend plus aisément aussi bien des enthousiasmes exagérés que des dénigrements systématiques.

« Aucun de vous, Messieurs, n'ignore dans quelles circonstances prirent naissance les dépôts temporaires d'objets d'art et de science créés en divers quartiers de Paris dans le courant de l'année 1791. Vous savez comment la suppression d'un grand nombre de paroisses et la fermeture des couvents, décrétées par l'Assemblée constituante, rendirent la nation héritière de quantité de tableaux et de statues qui garnissaient les édifices religieux enlevés au culte.

« Un de nos collègues a fait la lumière sur cette période encore si peu étudiée de l'Histoire de l'art à la fin du siècle dernier. En retrouvant et en publiant les catalogues dressés par Doyen et par Mouchy dans les églises et les maisons religieuses supprimées, M. Stein a donné la liste des richesses accumulées par les siècles dont la nation se trouva inopinément héritière. En même temps, notre collègue démontrait qu'à Doyen et à Mouchy, investis officiellement de la mission d'établir l'inventaire de ces objets d'art, revenait le principal honneur des mesures préservatrices qui suivirent.

« On vit alors un jeune homme, un inconnu, les accompagner dans toutes leurs tournées, recueillant avec soin leurs avis, prenant partout des notes détaillées, ne laissant échapper aucune occasion de se renseigner sur la valeur et l'origine des monuments ou des tableaux. Ce jeune homme n'avait aucun mission officielle; il avait étudié la peinture dans l'atelier de Doyen, et, à ce titre, il avait pu se faire admettre dans la compagnie des délégués de l'Assemblée. Cet inconnu n'était autre qu'Alexandre Lenoir. Bientôt, grâce à des protections efficaces, grâce surtout à la recommandation de Doyen, son maître, Lenoir se trouve mis à la tête d'un de ces établissements servant d'abri provisoire aux richesses des églises et des couvents. On lui avait confié le dépôt installé dans l'ancienne maison des Petits-Augustins. Comme tous les autres, ce dépôt ne devait avoir qu'une existence éphémère. Des tableaux et des statues ainsi réunis, une partie était destinée à prendre place dans les galeries du Muséum national, tandis que le surplus, jugé indigne de cette haute fortune, devait être vendu aux enchères.

« C'est alors que le désarroi des pouvoirs publics, l'absence

d'une autorité fortement constituée inspirèrent à Lenoir un projet hardi. C'était de refuser le plus longtemps possible d'obéir aux ordres attribuant au Muséum national les chefs-d'œuvre déposés aux Petits-Augustins, et de profiter du délai ainsi obtenu pour organiser un musée nouveau, non prévu dans les plans officiels, et dont il serait bien malaisé d'enlever la direction à celui qui l'aurait créé de toutes pièces.

« Par d'habiles manœuvres, en opposant adroitement la Commune de Paris au ministre de l'intérieur, en fermant l'oreille aux appels réitérés des employés chargés de l'organisation du Muséum, en se servant à propos de quelques amis qu'il avait dans la presse, notre adroit diplomate en était arrivé à ses fins au milieu de 1793. Son dépôt temporaire offrait déjà l'aspect d'un petit Musée de la sculpture française. Toutefois, la suprême consécration lui manquait; ce Musée ne sera reconnu par l'Administration supérieure que deux ans plus tard.

« Bien que le Musée des Petits-Augustins n'existât encore qu'à titre précaire, Lenoir en avait publié le catalogue, à ses risques et périls, il est vrai, dès le mois de juin 1793. La notice de 1793, aujourd'hui fort rare, a beaucoup de prix comme offrant le premier état des collections [1]. Cette publication, tout à fait irrégulière dans la forme, fut un coup de maître. Lenoir avait dès lors partie gagnée. Du jour au lendemain, le Musée des monuments français avait recruté de nombreux défenseurs. Son extension allait causer un grave préjudice au Musée national du Louvre dont l'organisation venait d'être décrétée par la Convention nationale; c'était une considération de mince importance pour Lenoir, du moment où il atteignait le but de son ambition.

« On a exalté sur tous les tons l'héroïsme dont il fit preuve pour sauver de la fonte des monuments menacés; on a célébré les dangers auxquels il s'était exposé. Un sérieux examen des faits nous a démontré que ces périls n'avaient jamais existé que dans les rapports fort entachés d'exagération de Lenoir et dans la crédulité un peu naïve de ceux qui ont accepté tout ce qu'il a écrit comme article de foi. Lenoir n'a couru aucun danger sérieux

[1] Elle compte vingt-huit pages de petit texte et deux cent cinquante-trois numéros. Le titre fait remonter la création du dépôt au mois de novembre 1790, et nous apprend qu'il avait été maintenu par décret du 18 octobre 1792.

pendant la période de la Terreur; il était au mieux avec les chefs de la Commune de Paris, comme il le fut plus tard avec le gouvernement impérial et ensuite avec la Restauration. Il sut toujours tirer le meilleur parti des hommes et des événements. Ce n'était donc certes pas un maladroit; mais le rôle de héros ne paraît l'avoir jamais tenté. Il préférait une bonne place, bien rétribuée, aux palmes du martyre. Beaucoup de gens, dans tous les temps, ont partagé cette manière de voir.

« Au moins, s'il privait le Musée naissant du Louvre de quelques-uns des plus beaux échantillons de l'art français, il pouvait invoquer cette excuse que ces monuments lui devaient leur salut. Qui eût osé le contredire, maintenant qu'il était un personnage officiel, jouissant de hautes protections? Toutefois, quand les dangers qui menaçaient naguère les chefs-d'œuvre de l'art eurent disparu, il n'existait plus de motif pour mettre la province en coupe réglée et pour réquisitionner en faveur des établissements parisiens tout ce qui avait échappé au fameux vandalisme révolutionnaire. Lenoir n'entendait pas de cette oreille. Les lacunes de certaines séries de son Musée le mettaient au désespoir. Il avait bien essayé de combler ces vides fâcheux en fabricant de toutes pièces soit des bustes de grands hommes, soit des monuments à la mémoire des illustres personnages du temps passé; mais ces expédients ne lui donnaient que demi-satisfaction. Quelle gloire pour lui s'il arrivait à grouper aux Petits-Augustins toutes les épaves de l'ancien régime, dispersées un peu partout, et auxquelles, il faut l'avouer, on n'attachait pas alors un grand prix! Il avait déjà recueilli les tombeaux de Saint-Denis, les façades de Gaillon et d'Anet, et cent autres précieux monuments enlevés à la province. Le reste ne devait-il pas suivre naturellement? Quel fut donc son étonnement quand il vit se dresser tout à coup devant lui des résistances imprévues et insurmontables!

« La ville de Nogent-le-Rotrou possédait le tombeau de Sully, le ministre de Henri IV. Convaincu qu'il suffisait de le demander pour le faire entrer dans ses galeries, le directeur du Musée des monuments français vit sa requête accueillie par un refus très net qui fait grand honneur à l'intelligence et au courage de la municipalité de Nogent.

« Le tombeau du duc de Guise, le Balafré, et de sa femme,

conservé dans l'église du collège de la ville d'Eu, fut pour le pauvre Lenoir le sujet d'une mortification plus sérieuse. Jusque-là, il n'avait guère rencontré dans les administrations des départements, théâtres de ses fructueuses opérations, que des fonctionnaires timides on indifférents. Cette fois, ce fut tout autre chose. Le préfet de la Seine-Inférieure était à ce moment un homme d'une haute valeur intellectuelle, à qui sa grande situation personnelle donnait le droit d'exprimer et de défendre partout son opinion.

« Il ne s'en fit pas faute.

« A la lettre du ministre de l'intérieur lui transmettant les prétentions de Lenoir sur le tombeau du duc de Guise, le préfet Beugnot répondit par un mémoire des plus remarquables, véritable modèle de logique et de bon sens, exposant avec force tous les arguments à invoquer contre les spoliations qui se commettent chaque jour sous le couvert de l'intérêt général.

« Il est vraiment surprenant que cette sorte de manifeste, qui fit grand bruit en son temps, comme il serait aisé de le prouver, ne soit pas plus connu aujourd'hui. On le chercherait vainement dans les récents ouvrages qui affichent la prétention d'avoir dit le dernier mot sur le Musée des monuments français. C'est cependant une pièce capitale au procès; seulement, il faut l'avouer, elle n'est pas tout à fait à l'honneur de Lenoir.

« Comme on n'a jamais mieux présenté et défendu les intérêts de la province, le plaidoyer de Beugnot n'a pas perdu tout intérêt d'actualité. Aussi, vous voudrez bien me permettre de vous en donner lecture, malgré son étendue, en supprimant seulement quelques considérations générales un peu étrangères au sujet principal.

« Voici donc ce mémoire, dont Beugnot envoya loyalement une copie à son adversaire avec une lettre des plus courtoises.

« J'ai reçu, écrivait Beugnot au ministre de l'intérieur Chaptal, « la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 4 du mois « dernier pour m'ordonner de mettre à la disposition du citoyen « Lenoir, directeur du Musée des monuments français, les tom- « beaux de Guise, dit le Balafré, et de la princesse de Clèves, son « épouse, qui existent encore entiers dans l'église du collège de la « ville d'Eu.

« Je vous prie, Citoyen ministre, de me permettre à ce sujet « quelques observations.

« Sans doute, on doit des obligations au citoyen Lenoir pour « avoir préparé une retraite aux productions des arts, lorsqu'elles « étaient placées entre cet unique asile et la destruction. Quoique « ces productions aient perdu la plus grande partie de leur mérite « par le déplacement, qu'elles soient désormais dénuées de toute « intention, qu'elles ne disent plus rien à l'âme et ne présentent « que des contresens à l'esprit, il vaut mieux avoir ouvert des « catacombes à ces restes inanimés des beaux-arts que de les avoir « laissé dévorer par des aveugles furieux.

« Mais je suppose que tous ces monuments fussent encore à leur « place; j'en appelle au citoyen Lenoir lui-même et à son goût « éclairé : voudrait-il qu'on les en arrachât pour composer le « Musée des monuments français ? Non, sans doute; et il n'y a pas « un homme de l'art, pas un homme qui en aurait le sentiment, qui « osât se prononcer pour une aussi barbare entreprise. Comment « se fait-il donc que le citoyen Lenoir s'efforce de consommer une « destruction dont sa gloire est d'avoir ramassé les débris ? On s'ex- « plique aisément pourquoi le tombeau du cardinal de Richelieu a « été enlevé d'un temple, quoique ce temple, et son dôme, et le « tombeau et l'autel composassent les parties d'un seul poème dont « l'intention était à la fois simple et magnifique. Le temple allait « être démoli, et peut-être le tombeau enfoui sous les décombres; « mais on n'est menacé de rien de tel dans la ville d'Eu. Le temple « qui renferme les tombeaux de Henri de Guise et de la princesse « de Clèves a été réparé par les soins de l'administration et sans « qu'il en ait rien coûté au Gouvernement; j'y ai attaché d'autant « plus d'intérêt que ce temple aussi fut élevé pour recevoir les « deux tombeaux. L'ordre de l'architecture et le système de déco- « ration intérieure indiquent cette destination, et pour avoir à « Paris le monument complet, il ne suffirait pas d'y transporter « quelques figures de marbre, il faudrait y traîner l'église, il fau- « drait y transplanter les traditions, les souvenirs, la mémoire des « bienfaits domestiques qui donnent de la vie à ce monument dans « le lieu où il a été élevé, tandis qu'il ne peut obtenir ailleurs « qu'une froide et par conséquent stérile attention.

. . . . . .

« Je ne vois donc rien ici qui puisse motiver un déplacement et « surtout excuser la dépense considérable qu'il doit entraîner. J'y « vois au contraire l'inconvénient d'enlever aux tombeaux des « Guise la plus grande partie de leur mérite et d'affliger la localité « qui les possède, sans profit pour l'art ni même pour la capitale.

« Paris est riche et trop riche des productions des arts et des « chefs-d'œuvre du génie. J'en appelle à ces statues, à ces colonnes « recueillies à grands frais aux extrémités de la ville et des pro- « vinces, et qui restent éparses dans les cours des musées, exposées « aux injures de toutes les espèces, précisément parce qu'après les « avoir ôtées de leur place, il est impossible de leur en restituer « une autre. Paris, si l'on continuait, n'offrirait bientôt plus que « des avenues de tableaux et des magasins de statues. Loin d'enle- « ver aux départements, il faut leur rendre. Autrement, sous le « rapport des sciences, des lettres et surtout des arts, la France « sera dans une ville. C'est une chose affligeante que la légèreté « avec laquelle un artiste, distingué par ses connaissances, projette « de dépouiller un département, comme si ce département n'était « pas aussi la France, comme s'il était peuplé de barbares qui « n'eussent point et ne dussent jamais avoir ni le goût ni le senti- « ment des arts. »

« Le préfet termine par des considérations morales sur le respect dû aux tombeaux, et conclut en disant : « J'avoue que ce respect « me paraît tenir de si près aux racines de l'ordre social, que « j'oserais douter du droit qu'aurait le Gouvernement de déplacer « sans nécessité un seul tombeau. »

« La lettre du préfet de Rouen eut victoire complète, est-il besoin de le dire ? Mais peu importe. L'incident par lui-même n'a qu'une importance très secondaire, tandis que le grand intérêt du manifeste de Beugnot est de mettre nettement en présence deux programmes opposés. L'un de ces programmes, celui de Lenoir, veut concentrer à Paris, dans un musée unique, tous les monuments de la sculpture française, et vous voyez dans la cour que vous traversez en entrant ici, les tristes résultats de cette théorie quelque peu révolutionnaire, tandis que le programme de Beugnot laisse à chacun ce qui lui appartient, respecte les droits séculaires et se contente d'offrir un asile dans les collections publiques aux œuvres d'art sans gîte et sans patrie. Et ne croyez pas que cet antagonisme

des deux principes contradictoires ait cessé. On trouverait encore plus d'un admirateur aveugle de Lenoir, capable, s'il en avait le pouvoir, d'appliquer ses doctrines jusque dans leurs dernières conséquences. Aussi cette étude rétrospective peut-elle encore présenter un certain intérêt d'actualité.

« C'est à vous, Messieurs, qu'il appartiendrait de défendre la cause de vos monuments, si jamais ils étaient menacés. Vous pourriez dans ce cas invoquer l'autorité du célèbre homme d'État qui administrait le département de la Seine-Inférieure en 1801, et soyez certains que vous auriez avec vous, au cas où vous en seriez réduits là, tous les Parisiens qui ont gardé le souci de la justice et le respect du droit. »

Lecture est ensuite donnée du procès-verbal de la séance du 8 juin.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Durieux (A.), membre non résident du Comité à Cambrai, sur le graduel de Robert de Croy, par Marc Lecuyer. Dans ce mémoire, M. Durieux s'occupe particulièrement d'une miniature curieuse dont l'auteur s'est désigné lui-même. Il signe « Marcus Scutifer », Marc Lecuyer. Ce nouveau maître n'est mentionné par aucun biographe. Le travail de M. Durieux mettra peut-être les érudits sur la piste d'un peintre habile dont l'histoire est à faire.

M. le chanoine Muller, membre du Comité archéologique de Senlis, fait une brève communication sur diverses peintures murales du département de l'Oise. La nomenclature rédigée par M. Müller, et les aperçus dont il accompagne l'exposé des peintures encore existantes, démontrent l'utilité de travaux de cet ordre dans les régions les plus diverses. Les habitués de la section n'ont pas oublié les mémoires présentés par M. Giron sur les peintures murales de la Haute-Loire. L'exemple donné par M. Müller et M. Giron peut être suivi avec profit.

La parole est donnée à M. Foucart (Paul), correspondant du Comité à Valenciennes, pour la lecture de son mémoire, *Antoine Watteau à Valenciennes*. Cette étude a été précédée de divers travaux du même auteur sur Watteau, et M. Foucart ajoute aujourd'hui à ses découvertes antérieures. L'enfance du maître, sa jeunesse, sa formation dans l'atelier de Gérin, son premier séjour à Paris,

son retour au pays natal, fournissent à M. Foucart l'occasion de faire preuve de savoir. De nombreuses pièces inédites, tirées des archives locales, sont produites par M. Foucart à l'appui de son texte.

M. Pérathon (Cyprien), correspondant du Comité d'Aubusson, étant absent, son mémoire sur les *Tapisseries de Felletin* est lu par M. Audorte. Les manufactures de Felletin, éclipsées par celles d'Aubusson, ont eu leurs jours de prospérité; il convenait qu'un historien de la région, bien informé, s'attachât à faire connaître les fabriques de Felletin et les tentures les plus importantes sorties de ces fabriques. C'est à quoi s'est appliqué M. Pérathon.

Dans une courte note, M. Voulot, conservateur du Musée à Épinal, donne la description d'une statue équestre d'un seigneur lorrain de la Renaissance. Une photographie de cette curieuse figurine permet d'en fixer la date à la fin du quinzième siècle. L'œuvre est de bon style. On croit y voir une représentation du duc René II de Lorraine.

M. Pissot, président de la Société des Sciences et Beaux-Arts à Cholet, a composé un mémoire ayant pour titre : *Nouveaux Détails sur le peintre Trémolieres*. En l'absence de l'auteur, lecture est donnée de ce court travail par M. Trémolières, descendant du peintre. M. Pissot s'était précédemment occupé de l'habile artiste qui fut le rival des Vanloo. Le contrat de mariage de Trémolières, passé à Rome, nous est offert par M. Pissot au cours de sa communication de cette année.

La parole est donnée à M. Jacquot (Albert), correspondant du Comité à Nancy, qui donne lecture de ses recherches sur le théâtre en Lorraine. Ce travail, très complet, embrasse une période de plusieurs siècles. Rien de ce qui intéresse l'art dramatique en Lorraine n'a échappé au correspondant du Comité. M. Jacquot connaît les ouvrages de ses devanciers sur le sujet qui l'occupe, et il leur rend hommage avec une parfaite sincérité; mais en même temps l'auteur ajoute aux travaux déjà connus par des découvertes personnelles d'un réel intérêt.

M. Braquehaye, correspondant du Comité à Bordeaux, lit une notice sur Claude de Lapierre, maître tapissier du duc d'Épernon. Ce travail est curieux en ce qu'il permet de connaître l'existence et les travaux de Lapierre à Bordeaux postérieurement au séjour de cet artiste auprès du duc d'Épernon. La biographie d'un habile

tapissier s'éclaire d'un jour imprévu, grâce au mémoire substantiel de M. Braquehaye.

M. Ginoux (Charles), correspondant du Comité à Toulon, étant absent, M. le Président veut bien résumer le mémoire ayant pour sujet la chapelle du *Corpus Domini* de la cathédrale de Toulon et sa décoration par Christophe Veyrier. Ce consciencieux travail ne laisse, croyons-nous, plus rien à dire sur l'un des plus brillants élèves de Puget, le sculpteur Veyrier. Au surplus, si Christophe Veyrier occupe une place importante dans le mémoire de M. Ginoux, aucun des artistes qui ont collaboré à la décoration de la cathédrale de Toulon n'est oublié par l'auteur.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures un quart.

Demain vendredi 10 juin, séance à une heure et demie, sous la présidence de M. Anatole de Montaiglon, membre du Comité. Fin des communications et lecture du rapport général sur les travaux de la session.

Séance du vendredi 10 *juin.*

PRÉSIDENCE DE M. ANATOLE DE MONTAIGLON.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. Anatole de Montaiglon, membre du Comité, assisté de MM. L. Crost et Henry Jouin.

Assistent à la séance : MM. de Fourcaud, Jules Guiffrey, Ed. Garnier, Gasnault, membres du Comité; Babeau, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité; Paul Colin, inspecteur principal de l'enseignement du dessin.

M. le président invite M. Charvet, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite le discours d'usage.

L'allocution de M. le président a porté sur la mode en France des grottes décorées de coquilles et de coquillages. La plus ancienne est celle peu connue du château de Fontainebleau; elle est cachée dans un coin du jardin des Pins, derrière le mur qui la sépare du boulevard. Elle est du temps de François Ier, et sur sa façade de

gresserie quatre Termes encadrent la porte et les deux fenêtres. Le plafond ne contient plus que des débris informes de peintures et aussi dans le ciment des restes de coraux et même de cristaux de roche. On sait que Bernard Palissy a fait deux grottes rustiques : une pour le connétable de Montmorency, sans qu'on sache si elle était faite pour Écouen ou pour Chantilly, ni même si elle a été achevée. Celle du jardin des Tuileries est mieux connue par un dessin étudié plusieurs fois, et par un dialogue, longtemps ignoré, qui en est une description. Il y en a eu une au château d'Anet dont on ne connaît l'existence que parce que le cabinet d'histoire naturelle, créé au dix-huitième siècle, a eu comme premier fonds la destruction de la grotte, ce qui prouve que les minéraux et les coquillages qui y avaient été employés étaient précieux en eux-mêmes.

M. de Montaiglon parle ensuite de la fameuse grotte du château de Meudon, construite par le cardinal de Lorraine, chantée par Ronsard et détruite par le grand Dauphin, fils de Louis XIV, pour faire place à la construction du château neuf; des grottes du château neuf de Saint-Germain, bâti sous Henri IV; de la grotte qui formait le centre du rez-de-chaussée du bâtiment de la Ménagerie à Versailles; de la grotte ou bain de Thétis, construite pour les groupes célèbres des bains d'Apollon et détruite pour la construction de la grande Chapelle; des grottes du petit appartement du Roi et de celles des appartements de Mme de La Vallière et de Mme de Montespan, faites en même temps et payées le même prix. Vaux en avait une, et aussi la maison de campagne, à Montmorency, du célèbre peintre Charles Lebrun, qui suivait, comme on le voit, le goût de la mode de son temps. M. de Montaiglon termine en faisant la description d'une grotte encore existante en très bon état dans une belle maison de campagne à Viry-sur-Orge, près de Juvisy; ce fut pour Charles Perrault, le premier commis des bâtiments et l'auteur des *Contes*, que cette grotte a été faite, et elle a eu cette fortune d'être depuis soignée et entretenue.

Enfin, M. de Montaiglon termine en exprimant, au nom du Comité, le regret de l'absence d'un de ses membres non résidents qui a été l'un de ceux qui lui ont apporté leur concours dès le commencement et qui n'a pas cessé de figurer à toutes les sessions. C'est la

première fois que M. Parrocel n'est pas des nôtres. Espérons que l'année prochaine il reviendra au milieu de nous.

Trois personnes, M. Guignard, de Blois; M. l'abbé Bouillet, de Paris; M. Veuclin, de Bernay, ajoutent aux indications de M. de Montaiglon celles d'autres grottes du même genre et du même temps. M. le président, en les remerciant, leur demande de vouloir bien, pour la prochaine session, changer leurs communications en mémoires qui ajouteront de nouveaux renseignements à l'histoire de l'art particulier des rocailleurs.

Lecture est ensuite donnée du procès-verbal de la séance du 9 juin.

M. Colin, inspecteur principal de l'enseignement du dessin, a la parole pour une communication sur les palettes de Delacroix, léguées à son ami feu Andrieu, ancien inspecteur du dessin, et récemment données par sa veuve à l'Administration des Beaux-Arts.

Les détails que donne M. Colin font connaître le procédé d'Eugène Delacroix pour exécuter ses peintures. Le maître se servait de tons préparés à l'avance et ne faisait aucun mélange sur sa palette; on s'explique ainsi la fraîcheur et l'éclat célèbre de son coloris.

M. Veuclin, correspondant du Comité à Bernay, est l'auteur de trois mémoires : 1° *les Musiciens de Bernay* (1599-1793); 2° *Artistes normands ignorés ou peu connus* (1586-1650); 3° *Organisation intime des corporations d'arts et métiers en Normandie*. Ces travaux ont été composés en majeure partie à l'aide des archives paroissiales ou communales. Plusieurs mentions curieuses sur des artistes déjà connus s'ajoutent aux détails précédemment publiés par des érudits normands.

M. de Montaiglon donne lecture d'un mémoire de Mme Gérasime Despierres, correspondant du Comité à Alençon, intitulé : *le Théâtre et les comédiens à Alençon au seizième et au dix-septième siècle*. L'auteur de ce travail a découvert des marchés relatifs à la construction d'un théâtre destiné à la représentation des *Mystères*. Ces documents renferment de curieuses indications sur la disposition du théâtre, ses ornements, et sur les citoyens d'Alençon qui acceptèrent de jouer les pièces que réclamait la population. L'histoire locale s'éclaire d'un jour inattendu par la

production des marchés que Mme Despierres soumet à la section.

Un second travail de Mme Despierres a pour titre : *Menuisiers, imaigiers ou sculpteurs des seizième et dix-septième siècles, à Alençon*. C'est une sorte de dictionnaire biographique renfermant plus de cent notices inédites sur des artistes ou des artisans d'une même région. Les éléments de ce travail ont été puisés par l'auteur dans les minutiers des notaires d'Alençon.

M. le président supplée M. Scribe, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art, à Romorantin, pour la lecture d'une note : *Sculptures sur bois au Carroi doré, à Romorantin*. L'intérêt de cette note se résume dans l'examen de deux photographies reproduisant des sculptures anciennes, *Saint Michel* et une *Annonciation*. Des détails d'un réalisme tout particulier rendent ces sculptures curieuses.

M. le vice-président donne lecture du mémoire de M. Paul Lafond, membre de la Société des Beaux-Arts de Pau, sur le peintre Alexis Loir. C'est une étude très complète sur un artiste du dernier siècle essentiellement nomade. M. Lafond est parvenu à suivre Alexis Loir dans une partie de ses voyages. Il le surprend en Béarn. Les biographes de Loir n'avaient pas, il s'en faut, montré la sagacité de M. Lafond dans l'exposé difficile de la vie traversée du peintre.

A la suite de cette communication, qui clôt la liste des travaux inscrits, M. Henry Jouin, secrétaire de l'École des Beaux-Arts et rapporteur général de la session, est invité à lire son rapport.

C'est une étude complète sur les travaux qui ont été soumis au Comité et lus avec son assentiment au cours de la session. M. Jouin examine chaque mémoire et rattache par des transitions heureuses les différentes études dont il rend compte : il caractérise l'ensemble des travaux de 1891, et, après avoir trouvé pour chacun des auteurs qui ont été admis aux honneurs de la lecture un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des congrès annuels.

La lecture du rapport général étant achevée, M. le président remercie les délégués et déclare close la session de 1892.

La séance est levée à cinq heures.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS,
LU DANS LA SÉANCE DU 10 JUIN,
PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],
« MESSIEURS,

« La durée totale de la vie — c'est une pensée de Buffon — peut se mesurer à celle du temps de l'accroissement. » Voilà qui doit nous réjouir. En effet, si nombreuses déjà, si brillantes que se présentent à notre souvenir vos sessions dans le passé, « le temps de l'accroissement » n'est pas révolu pour la Section des Beaux-Arts. Elle progresse, elle grandit chaque année, grâce à votre labeur, à l'heureuse fortune qui distinguent vos études. S'attarder à des hypothèses sur la durée totale de vos Congrès serait vraiment puéril, puisque la règle posée par Buffon pour les raisonnements de cet ordre n'est pas applicable dans la circonstance. Les travaux lus en 1892 à cette tribune témoignent, je le concède, de la maturité de votre esprit, mais, d'autre part, l'empressement que vous apportez à scruter spontanément la vie de nos maîtres provinciaux, à décrire leurs ouvrages, à faire moins obscures certaines périodes de l'histoire de l'art, atteste la jeunesse de votre cœur, la vivacité de votre patriotisme. Cela suffit, ce me semble, pour qu'il soit interdit de prévoir une limite à votre action généreuse, éminemment profitable au génie de la France.

« Pourquoi faut-il, Messieurs, que cette longévité permise aux

[1] M. Anatole de Montaiglon, membre du Comité.

institutions ne puisse être le privilège de ceux qui en sont les meilleurs appuis? « Les mères devraient être éternelles », s'écriait un jour un philosophe dans l'élan de son amour filial ulcéré par une mort cruelle. Sans réclamer en faveur des membres de votre Comité une aussi profonde dérogation aux lois de la nature, nous aimerions à revoir chaque année dans cette enceinte ceux qui, l'année précédente, applaudissaient à votre initiative, à vos succès. Ce vœu n'est pas exaucé. Chaque année votre rapporteur a la mission pénible d'ouvrir l'éloge des vivants par un exorde douloureux à l'adresse des disparus.

« Deux membres du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, M. Arago et M. Narjoux, sont morts depuis la session dernière. Tour à tour homme politique, chimiste, administrateur et poète, Étienne Arago a demandé aux arts du dessin le repos et le charme de sa verte vieillesse. Une courte station à l'École des Beaux-Arts, où il porta le titre d'archiviste, précéda son entrée au Luxembourg. Là, durant treize années, il eut la garde des belles œuvres de nos maîtres vivants. Et pas un de ces maîtres n'eut la pensée de s'enquérir de l'âge d'Étienne Arago, tant il apportait de fougue, d'enthousiasme sincère dans ses relations avec les artistes. Vers le temps où il fut appelé à diriger le Musée du Luxembourg, il prit place dans le Comité des Sociétés des Beaux-Arts, et les travaux qui nous parvenaient de la province, sur le théâtre, obtenaient ses préférences. Il eut apprécié, n'en doutez pas, les études lues devant vous, ces jours passés, par Mme Despierres et M. Jacquot, de même qu'il s'était intéressé jadis à la curieuse restitution du petit théâtre de Cramayel par M. Lhuillier.

« Architecte plein de goût, homme de sens pratique, Félix Narjoux a laissé des ouvrages sur l'architecture scolaire qui marquent une date. On ne pourra faire l'histoire de l'enseignement au dix-neuvième siècle, observé sous l'aspect du bien-être de l'écolier, des exigences de l'école ou du collège, sans recourir aux livres de Narjoux, et leur lecture témoignera de la sollicitude des éducateurs d'aujourd'hui à l'endroit de l'enfant ou du jeune homme. Narjoux, lui aussi, était assidu aux réunions de votre Comité. Toujours prêt à prendre connaissance de vos travaux, à les juger avec bienveillance, il se souvenait du mot de La Bruyère :

« Personne presque ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre », et il apportait une sorte de coquetterie à mettre La Bruyère en défaut. S'il faisait une motion, elle avait le plus souvent pour objet de signaler le mérite d'un autre, dont il s'était avisé.

« Cette mention trop brève accordée à ceux que nous avons perdus et qui étaient de justes admirateurs de votre tâche discrète, je me tourne vers vous.

« Combien d'auteurs ont pris la parole à la session de 1892? Combien de mémoires ont été lus? Vingt-huit. Au premier abord, il semble que ce soit peu. Plus de deux cents délégués ont réclamé de M. le Directeur des Beaux-Arts la faveur de pénétrer dans la salle de l'Hémicycle, et le nombre des communications n'excède pas vingt-huit ! Il ne vous est pas interdit, Messieurs, de retenir ce chiffre. Vous l'avez parfois dépassé. Vous pourrez le dépasser encore, le cas échéant. Mais n'allez pas croire qu'en rappelant un nombre presque modeste, je songe à vous faire un grief de votre réserve. Si vous vous êtes comptés cette année, si l'honneur de porter la parole à cette session a été dévolu à un groupe restreint, c'est apparemment que l'exécution de votre plan permettait qu'il en fût ainsi. Mais quel plan aviez-vous donc concerté? Vous le diriez mieux que moi. Empressés, dociles à suivre les instructions de votre Comité, fiers de répondre à son appel et de rendre sensible son influence dans toutes les régions de notre pays, vous vous êtes partagé la France. Émissaires laborieux, explorateurs disciplinés, prenant l'Ile-de-France pour votre point de ralliement, on vous a vus tracer autour de ce centre une suite de cercles grandissants, sortes de zones lumineuses dont la circonférence enveloppe dans son intégrité le territoire national. Vous souriez, Messieurs. Vous pensez peut-être que j'exagère. Je vous fais juges de l'exactitude de mon dire. M. Lhuillier travaille à Fontainebleau : nous sommes dans l'Ile-de-France. Pendant ce temps, Mme Despierres et M. Veuclin explorent la Normandie ; M. Denais et M. Pissot, l'Anjou ; M. Jarry et M. Scribe, l'Orléanais ; M. Jadart, la Champagne ; M. Guerlin, la Picardie. Me trompè-je, Messieurs? la ligne n'a-t-elle pas décrit sa courbe? La Section des Beaux-Arts a-t-elle négligé de marquer sa vitalité sur quelque point des provinces limitrophes

de l'Ile-de-France? Non. Ceux de vos confrères que je viens de nommer y ont mis bon ordre. Ils se sont réparti la tâche avec une méthode, une entente qui les honorent.

« Sur un plan plus éloigné, M. Marionneau élève la voix en Bretagne, M. Pérathon dans la Marche, M. Massillon-Rouvet dans le Nivernais, M. Jacquot et M. Voulot en Lorraine; M. Dehaisnes, MM. Lex et Martin, M. Goovaerts passent la frontière et font halte dans les Flandres, pendant que M. Durieux, M. Foucart, M. Quarré-Reybourbon parlent au nom de l'art sur divers points de l'Artois. La seconde zone est sans lacunes. Elle entoure de son cercle plus vaste la première circonférence, elle aide au rayonnement de l'action bienfaisante de votre Section.

« Mais j'allais passer sous silence les postes avancés, les stations extrêmes qui portent au loin votre renom. La Guienne, où se sont fixés M. Braquehaye et M. Stein, la Gascogne, familière à M. Lafond, le Lyonnais, cher à M. Charvet, la Provence, redevable à M. Ginoux de patientes découvertes, ne se séparent pas des provinces privilégiées où, grâce à vous, l'art national est vengé de l'indifférence ou de l'oubli. Vous le voyez, Messieurs, alors même que les apparences permettent de croire à l'effort solitaire de chacun, vous agissez inconsciemment avec entente, et vos études, si restreint qu'en soit le nombre, s'appliquent vraiment aux maîtres, aux institutions, aux monuments, aux œuvres rares de la France entière. Quel livre magistral vous saurez écrire le jour où il vous plaira d'être légion!

« Ouvrons, si vous le permettez, l'un après l'autre, les manuscrits dont la lecture a rempli les séances des jours passés.

« En France, si on le compare aux arts du dessin, l'art dramatique retarde. Une étude excellente d'Émile Morice, parue il y a cinquante ans, a trait à la mise en scène des *Mystères*, et l'auteur estime que l'enfance du théâtre dans notre pays ne prend fin qu'avec le *Cid*. Mme Despierres, correspondant du Comité à Alençon, demi-compatriote de Corneille, s'est occupée du théâtre dans la région normande, antérieurement à Corneille. Pouvait-il y avoir profit pour nous aux recherches de Mme Despierres? N'en doutez pas. Geoffroy, dont le *Cours de littérature dramatique* fait autorité, est d'avis que les auteurs qui méritent peu d'atten-

tion comme écrivains lui semblent toujours curieux comme monuments. Les auteurs, il est vrai, se dérobent à Mme Despierres, mais elle est en mesure de dire comment fut construit à Alençon, en l'an 1520, le théâtre destiné à la représentation du *Commencement du monde;* elle vous a décrit l'architecture de cet édifice dont les dispositions imprévues vont à l'encontre des hypothèses de plusieurs érudits. La dissertation de Mme Despierres ajoute à la valeur des documents qu'elle a su découvrir. Ce qu'elle vous a dit de l'emplacement des scènes ou « parloirs » est à retenir. Mais non contente de s'être pénétrée de l'aménagement intérieur du théâtre d'Alençon, madame Despierres incline à penser que les artistes dont elle avait reconstitué l'état civil à une session précédente, ont dû prendre part à la décoration du monument. Après les peintres et les imaigiers, viennent les acteurs. Messire Richard Auvray, « prestre » de la paroisse de Notre-Dame d'Alençon, et plusieurs bourgeois ou échevins de la ville acceptent un rôle dans les pièces en préparation. Ce sont donc des Alençonnais de marque qui se font comédiens pour la plus grande joie de leurs compatriotes. A cela, quoi de surprenant? De nos jours encore, en Bavière, à Ober-Ammergau, la tradition n'a pas varié. Mêmes scènes et mêmes interprètes.

« J'ai dit tout à l'heure que Mme Despierres inclinait à attribuer aux artistes d'Alençon, antérieurement nommés par elle à cette tribune, une part dans les ornements du théâtre construit en 1520, et qui subsista jusqu'en 1546 environ. Ce n'était, sous la plume de l'écrivain, qu'une supposition. Mais afin de nommer sûrement les auteurs inconnus de la parure de l'édifice dont elle venait de parler, Mme Despierres, dans un second mémoire, a groupé les notices biographiques de cent huit sculpteurs ou menuisiers imaigiers d'Alençon. Ce travail consciencieux est de tous points inédit. Les registres des paroisses, les minutes du tabellionage ont fourni les éléments de cette riche nomenclature. Les dates extrêmes entre lesquelles se meut l'historien sont 1444 et 1698. Nul doute qu'aux alentours de 1520 nous n'ayons coudoyé, sans le reconnaître, l'un des décorateurs de l'important théâtre d'Alençon.

« M. Veuclin, correspondant du Comité à Bernay, y a mis trop

de modestie. Trois mémoires nous sont parvenus signés de son nom : *Artistes normands ignorés ou peu connus, Musiciens de Bernay, Organisation intime des corporations d'arts et métiers en Normandie.* Ces manuscrits témoignent du culte de M. Veuclin pour sa province natale. Les dénombrements auxquels s'est livré votre confrère sont puisés à bonne source. Mais fallait-il s'interdire de mettre en valeur les pièces exhumées? Tant d'abnégation dépasse la mesure. Je sais bien qu'on peut invoquer le vieux précepte : « Laisse toujours parler la voix d'outre-tombe. » Oui, sans doute, le passé a le droit de se faire entendre. Mais ce que le proverbe appelle la voix d'outre-tombe ne doit pas faire obstacle à l'hommage ou à la critique des vivants. C'est à nous à donner notre sentiment sur les hommes et les choses d'autrefois. La leçon ne se dégage pas d'elle-même d'un texte ancien. Il en faut dire la valeur, le caractère, la portée. M. Veuclin s'est désintéressé de ce soin. Il voudra s'y reprendre.

« Vous connaissez, Messieurs, les modestes débuts d'Isabey. A peine débarqué à Paris, en 1786, il se voit aux prises avec la gêne. Jeune, actif, ingénieux, bien doué, « j'entrai, dit-il, en relations « avec un tabletier qui me commanda des couvercles de taba- « tières ». Trois ans plus tard, Isabey était presque célèbre. M. Denais, membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais, a eu la bonne fortune de découvrir l'une des tabatières décorées par Isabey. Le décor a son intérêt : c'est un portrait de Pie VII. L'œuvre a son prix : elle date du commencement de ce siècle, époque à laquelle le peintre est à l'apogée de son talent. La tabatière a son histoire : elle fut offerte par le premier Consul à l'abbé Bernier, l'un des négociateurs du Concordat. Les biographes de Pie VII avaient signalé un présent du même caractère fait au cardinal Consalvi, mais il a fallu la découverte de notes absolument ignorées et sur lesquelles nous n'avions aucune chance de mettre la main pour que M. Denais fût en mesure de restituer à Isabey l'une de ses meilleures miniatures. Au surplus, M. Denais s'est donné la tâche de compléter l'œuvre de Gilbert Durand (1683), d'Antoine Bouzonnet Stella (1673), de Gilbert Van Dellant (1544), en décrivant des peintures de ces trois maîtres. A des titres divers, Van Dellant, Stella, Durand, Isabey, jouissen-

d'une renommée que n'augmenteront pas, je l'accorde, les tableaux dont on nous entretient, mais il est important pour nous de mieux connaître des peintres disparus et déjà lointains; nous éprouvons une fierté bien naturelle à recueillir des vestiges épars de leur talent.

« Celui qui veut comprendre le poète, a dit Gœthe, doit aller « dans le pays du poète. » Le précepte est excellent, et M. le docteur Pissot, président de la Société des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Cholet, l'a mis en pratique. M. Pissot a le culte de Trémolières. Or, ce peintre a deux patries : Cholet et Rome. Votre confrère habite Cholet, et la pièce la plus importante parmi celles que M. Pissot met au jour en cette session, est le contrat de mariage de son artiste préféré, passé à Rome en 1734. Ce contrat n'était pas connu. Me Bernard Angelici le rédige. L'épousée est Isabelle Tibaldi, belle-sœur de Subleyras. La dot est de mille écus romains. Jean-Baptiste Tibaldi, le beau-père, verse la dot entre les mains du futur qui se déclare « content et satisfait ». Trémolières avait alors trente et un ans. Déjà la mort le guettait. Il n'eut que le temps de revenir à Paris, de se faire admettre à l'Académie, de brosser quelques panneaux, d'ébaucher un carton pour les Gobelins, et il mourut âgé de trente-sept ans. Sa belle copie de la *Chute de Simon le Magicien*, d'après Vanni, qui décore aujourd'hui Sainte-Marie des Anges avec le *Saint Bruno*, de Houdon, justifie la persistance de M. Pissot à éclairer l'histoire de Trémolières. Émule des Vanloo, Trémolières les aurait sans doute distancés si la mort ne l'eût frappé en pleine sève.

« Avez-vous observé, Messieurs, avec quelle unanimité l'hommage de l'histoire, de l'érudition, de la critique, de l'art sous toutes ses formes, monte invariablement, depuis tantôt un siècle, vers la douce et grave figure de Jeanne la Lorraine? L'action merveilleuse de cette enfant du peuple au quinzième siècle se répercute au milieu de nous à quatre cents ans d'intervalle. M. Jarry, correspondant du Comité à Orléans, s'est ému de l'éclat et du nombre des monuments écrits, peints ou sculptés par des mains françaises en l'honneur de la vaillante fille qui infligea aux armées anglaises de si rudes défaites. Votre confrère a lu les pages à

jamais précieuses de Quicherat; il a compulsé les meilleurs livres édités sur le sujet qui l'attirait par les soins d'un Orléanais, M. Herluison, correspondant, lui aussi, du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. M. Jarry connaît les peintures d'Ingres, de Benouville, de Patrois; les sculptures de Foyatier, de Marie d'Orléans, de Rude, de Chapu, de MM. Paul Dubois, Frémiet, Chatrousse, et convaincu que le patriotisme des maîtres appliqués à rendre sensibles, par la couleur ou le relief, les traits aimables de Jeanne d'Arc ne peut que gagner en énergie et en exactitude s'il s'appuie sur des documents incontestés, M. Jarry discute la valeur iconique des plus anciens portraits de la Pucelle. Sa dissertation n'a rien d'amer, il s'en faut. Une sorte de mélancolie se fait jour sous la plume de l'écrivain. Où ses devanciers s'étaient montrés pleins d'assurance, il hésite; mais, si dure que soit la perte d'une illusion, l'auteur, désabusé, répète volontiers : *Amica Johanna, sed magis amica Veritas.* Il en faut prendre son parti. Les effigies peintes ou sculptées de la libératrice d'Orléans, à quelque époque lointaine qu'elles remontent, n'ont pas un caractère de ressemblance bien authentique. D'ailleurs, où se reprendre pour ressaisir les monuments anciens, je veux dire les plus voisins par la date de l'année douloureuse 1431? Tous sont détruits. Une gravure nous reste, mais Léonard Gaultier l'a signée seulement en 1613. Le mieux est de recourir aux documents écrits, aux pièces du procès de Rouen. Mais, nous le savons tous, la plume d'un greffier est inhabile à traduire le feu du regard, le pli des lèvres, la sérénité du front, l'ovale du visage, c'est-à-dire le caractère, l'âme d'un héros. Aussi l'artiste de nos jours a-t-il le champ libre pour évoquer cette apparition merveilleuse de la patrie française traversant sous les traits d'une jeune fille nos provinces envahies à l'heure la plus critique peut-être de notre histoire nationale. Un homme d'esprit, un académicien, M. Alexandre Dumas écrivait hier que Jeanne d'Arc est « une figure unique dans l'histoire du monde ». Cette parole sert de préface aux *Poèmes Johanniques* de M. Eude, gerbe parfumée de sonnets, de ballades, de villanelles, d'odes éclatantes consacrées à Jeanne d'Arc. A ce monument dont les pages sont encore humides, M. Jarry donne pour pendant une œuvre anonyme, buste, profil ou statuette dont l'exécution est peut-être antérieure à l'an 1500, et un bas-relief en pierre ou en

stuc de François Marchand, sculpteur du seizième siècle que M. de Mély a dignement loué naguère à cette tribune. Ni les artistes orléanais visés par M. Jarry, ni le poète de nos jours n'ont eu sous les yeux l'image véridique de Jeanne; mais qu'importe? Le type de l'être aimé n'a rien de subordonné à la physionomie matérielle. « Dans mes courses, écrivait un jour le sculpteur David, « je ramasse parfois un peu de poussière divine, je la pétris, je la « sculpte et je l'offre à la vue des générations futures. » M. Jarry exprime le souhait qu'une image achevée de la Pucelle s'impose quelque jour à l'enthousiasme du peuple. Qu'à cela ne tienne! Le maître qui voudra pétrir de poussière divine la statue de Jeanne d'Arc réalisera, n'en doutons pas, le vœu de votre confrère.

« Notre temps est aux spécialités. Nous n'admettons pas qu'un savant puisse être poète ou qu'un musicien s'occupe avec talent de botanique. Savez-vous pourquoi? C'est qu'un homme aux aptitudes variées et sérieuses fait ombre à ceux qui se sentent moins doués. Et ceux-ci de récriminer. Quelle faute! Un bon livre, une page neuve, une stance bien rythmée, d'où qu'elles viennent, accroissent le patrimoine commun. Faut-il donc en vouloir aux terres fortes de produire deux moissons dans une seule année? N'êtes-vous pas d'avis que les natures fécondes ont droit à tous les respects? D'ailleurs, les esprits chagrins, prompts à canaliser la renommée d'autrui, à décomposer le prisme dont les sept couleurs projettent trop d'éclat, se heurtent de temps à autre à des barrières insurmontables. Qu'il s'agisse, par exemple, d'un monument, les jaloux n'y peuvent rien, et la pierre garde le souvenir des illustrations les plus diverses. Témoin le Carroi doré, de Romorantin, dont M. Scribe, membre du Comité de l'*Inventaire des richesses d'Art* de Loir-et-Cher, a retracé l'histoire dans une note trop brève. Le Carroi doré n'est plus qu'une grange. Sa couverture est en rapport avec la destination présente de son enclos. Mais remontons les siècles. Il y a cent ans, des lames de plomb doré lui constituaient un toit rayonnant, et de là cette appellation de Carroi doré. En 1521, lorsque la Cour séjournait à Romorantin — *o tempora, o mores!* — les vestiges d'aujourd'hui portaient le nom d'hôtel de Saint-Pol ou de la Chancellerie. C'est d'une fenêtre de cet édifice que François Ier reçut, dans une folle équipée, un tison

enflammé qui mit ses jours en danger. Vous connaissez l'aventure. Martin du Bellay l'a racontée. Le jour des Rois on tira la fève à la table de François Ier, qui était alors à Romorantin. Le sort fit échoir la couronne à l'un des courtisans. François Ier feignit d'être offensé par le choix du sort. Il enjoignit au nouveau Roi de se réfugier dans l'hôtel du comte de Saint-Pol, de s'y barricader et de soutenir le siège que lui, Roi de France, entouré de ses gentilshommes, allait entreprendre une heure plus tard. Les projectiles devaient être des œufs, des pommes cuites et des pelotes de neige. La lutte fut acharnée. Les assaillants, conduits par le vainqueur de Marignan, essuyèrent sans broncher, je n'ose dire le feu, l'avalanche des munitions réunies par les assiégés. Mais toute citadelle cernée doit tôt ou tard capituler. C'est ce qui advint. Le corps des assiégeants se rapprocha. Déjà les portes de l'hôtel allaient céder sous la pression de l'ennemi, lorsque d'une fenêtre on vit tomber une bûche en feu qui blessa grièvement le Roi. Un badinage faillit se transformer en tragédie. Voilà ce que rappellent les murs délabrés d'une grange de Romorantin. Mais ce n'est pas tout. Ces murs gardent la trace d'une parure ancienne. Deux bas-reliefs sur bois représentant *Saint Michel* et l'*Annonciation* ornent encore le portail de cette construction deux fois célèbre. Le dragon que terrasse saint Michel a une tête de porc; des canards fantastiques ont trouvé place dans le bas-relief de l'*Annonciation*. Détails imprévus, bizarres et, somme toute, curieux. Quelle accumulation de souvenirs, et combien sont diverses les phases traversées par cette étrange demeure! On dirait son portail décoré par quelque aïeul d'Hoffmann ou d'Edgar Poë; un siège se déroule sous ses fenêtres, et le Roi de France y reçoit une blessure cruelle; l'or ruisselle sur son toit, puis le silence l'enveloppe, on la dépouille, on la mutile, et lorsque l'un de vous, Messieurs, veut parler de ses murs humiliés, c'est dans le passé qu'il puise les éléments de son discours.

« L'histoire a de singulières complaisances contre lesquelles nous ne songeons pas à réagir. Mazarin, Colbert, Jabach, Mariette, de Julienne, Seroux d'Agincourt, amateurs distingués, ont trouvé chez M. Dumesnil un biographe attentif et enthousiaste. M. Bonnaffé a su rendre attachante la vie des collectionneurs de l'ancienne France. Quoi de mieux? Les personnages méritaient qu'il fût parlé

d'eux. On en a parlé avec éloges, déclarons-nous donc satisfaits. Eh bien, non. M. Jadart, correspondant du Comité, à Reims, vous a signalé les actes généreux d'un groupe d'hommes que j'estime au plus haut titre. Eux aussi sont des amateurs, eux aussi ont collectionné des œuvres d'art, mais à l'inverse de l'exemple laissé par leurs devanciers, ils n'ont pas amassé pour eux-mêmes; s'ils se sont mis en quête de trésors, c'était pour leur ville, pour leur province, pour le peuple. Les bienfaiteurs du musée de Reims : Gouilliart, Saubinet, Deullin, Duquénelle, Lundy, Georges Goulet, Pommery, Gérard, attendaient un hommage décisif. M. Jadart, le leur rend et il faut l'en féliciter. L'amateur intéresse sans doute par son flair, sa persévérance, sa sollicitude éclairée, ses découvertes. Mais, combien plus haute est l'œuvre du donateur intelligent, de l'homme qui ne veut être que le dépositaire d'un jour des chefs-d'œuvre qu'il lui est permis d'acquérir! Quelle grande leçon les bienfaiteurs du musée de Reims et des collections publiques de toute la France donnent à ceux qui se complaisent dans la possession d'une galerie, d'un cabinet où ne pénètrent que de rares invités! La municipalité de Reims a décidé qu'une table lapidaire recevrait les noms à jamais respectés de ces propagateurs du beau qui ont enrichi de leurs libéralités, de leurs legs, le musée d'une ville de province. M. Jadart, de son côté, consacre un livre à ces hommes de bien. Son livre, il le crée de toutes pièces. Votre confrère n'a pas eu la faculté de recourir à quelque publication antérieure afin d'ajouter à son propre travail. Jusqu'ici, les donateurs de musées n'ont pas eu d'histoire. Mais ne vous semble-t-il pas que l'heure est venue de laisser sur leurs piédestaux Jabach et Mariette, pour modeler sans retard d'un doigt délibéré les bustes aimables et souriants de Wicar, Bruyas, La Caze et de cent autres?

« Charles Cressent, l'ébéniste du Régent, l'auteur des remarquables armoires de bois satiné amarante que se disputaient les curieux du dernier siècle, était fils et petit-fils de sculpteurs. C'est le père de Charles Cressent que vous a présenté M. Guerlin, secrétaire de la Société des antiquaires de Picardie. François Cressent, né à Amiens en 1663, se marie en 1684 et paraît avoir vécu dans sa ville natale jusqu'en 1707, sinon plus tard. Il mourut après

1735. Honoré d'un brevet de maîtrise à seize ans, François Cressent exécuta de nombreux ouvrages. Amiens, Abbeville, Corbie, Folleville et, sans doute Paris le virent tour à tour sculptant un fronton, des statues, des mausolées ou des bustes. La plupart de ses œuvres sont détruites, et sa vie déconcerte les érudits. Des légendes circulent sur Cressent. On le fait pauvre; on le fait riche. M. Guerlin a pris le bon parti. Les études des notaires renferment dans leurs minutiers l'histoire de demain. Sans attendre demain, M. Guerlin s'est mis à l'œuvre. Tout ne lui a pas été révélé encore sur l'artiste picard, mais déjà plusieurs points sont établis; nous avons sous les yeux des dates certaines, des faits irréfutables, des jalons, des indices. L'œuvre du maître se reconstitue. Quoi de plus séduisant, Messieurs, que ces figures inachevées autour desquelles tout est une question ou une énigme? Il y a plaisir, n'est-il pas vrai? à regarder le sphinx bien en face et à lui arracher son secret.

« Naître dans la boutique d'un artisan et mourir, à cinquante trois ans, chevalier de l'ordre de Saint-Michel et baron est un phénomène dont on trouverait plusieurs exemples dans les annales de la peinture ou de la musique. En revanche, cette haute fortune ne paraît pas conciliable avec la rude destinée du sculpteur. Toutefois, vous avez entendu M. Marionneau, membre non résident du Comité à Bordeaux. Le statuaire Lemot fait exception. Fils d'un menuisier lyonnais, il est mort en pleine maturité, comblé d'honneurs et baron de Clisson. L'existence de ce maître tient du prodige. Pensionnaire de l'Académie de France à dix-neuf ans, la République, le Consulat, la Monarchie, lui confient successivement des œuvres importantes dont il s'acquitte aux acclamations de ses contemporains. Vous vous souvenez, Messieurs, de cette promenade prestigieuse du bronze qui se dresse de nos jours encore sur le pont Neuf. Placée sur un traîneau, la statue de Henri IV avait quitté à neuf heures du matin, le 14 août 1818, la fonderie du Roule. Vingt paires de bœufs attelés au traîneau devaient amener le colosse jusqu'au pont Neuf. Cent mille personnes faisaient cortège à l'attelage. Le fardeau était lourd. Le cavalier de métal et sa monture, sans compter les charpentes qui maintenaient le monument en équilibre, ne pesaient pas moins

de 12,000 kilogr. On avança lentement. *Tardum pecus*, a écrit Tibulle en parlant du bœuf; mais la foule qui n'a pas lu Tibulle s'irrita de voir qu'après neuf heures de marche, quand la nuit approchait, on n'avait pas encore dépassé l'avenue Marigny. Dételant les bœufs, le peuple fixa des cordages aux poutres du traîneau, et des milliers d'hommes saisissant les cordes, on franchit en moins d'une heure non seulement les Champs-Élysées, mais la place de la Concorde, le quai des Tuileries et celui du Louvre jusqu'au pont des Arts. L'enthousiasme était à son comble, et le triomphateur en pareil moment, ce ne fut pas Henri IV, mais le statuaire Lemot. Environ dix ans avant cette date inoubliable dans la vie du maître français, Lemot avait acquis le château de Clisson. Caprice d'opulent? Non, Messieurs. Calcul d'oisif? Pas davantage. Acte de Français et d'artiste. M. Marionneau vous l'a dit. Cacault, ancien ministre plénipotentiaire de la République à Florence et à Rome, s'était fixé au village de la Madeleine enclavé dans l'ancien domaine de Clisson. Homme de goût, amateur passionné, non content de s'entourer de peintures, de marbres rares et d'estampes de choix, il s'était fait auprès de l'ancien château, très délabré, une résidence d'artiste. Après la mort de Cacault et de son frère le peintre, la ville de Nantes acquit leur musée, mais Lemot n'avait pas attendu ces événements pour sauver le château. M. Marionneau vous a présenté des pièces notariées qui attestent la richesse d'un sculpteur de ce siècle. Formons le vœu que les « poètes du marbre », ainsi que Victor Hugo qualifiait les grands statuaires ses contemporains, jouissent fréquemment d'un succès égal à celui de Lemot et prennent cet illustre devancier pour modèle dans l'emploi de leur fortune.

« Telle vie, tel style », c'est la sentence d'un ancien. Les tapissiers de Felletin, dont M. Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson, s'est fait l'historien, ont eu l'existence pénible et courageuse. Aussi leurs ouvrages témoignent-ils du labeur et de la conscience qu'ils n'ont cessé d'apporter dans l'accomplissement de leur tâche. Ces dignes artisans furent constamment en butte aux tracasseries, à l'antagonisme des tapissiers d'Aubusson. Les deux fabriques étant voisines devinrent promptement rivales. Leur dissentiment prolongé justifie la boutade de cet homme d'esprit,

dégagé d'optimisme, qui a dit : « Faites asseoir deux hommes, « l'un en face de l'autre, sur les rives opposées d'un ruisseau : ils « ne tarderont pas à se prendre de querelle. » Le pronostic doit être juste, puisque les philologues veulent que rive et rival aient une racine commune. Je ne sache pas, cependant, que la distance qui sépare Aubusson de Felletin soit remplie par le lit d'un ruisseau. La querelle prédite n'en eut pas moins d'intensité. Mais les querelles sont stériles, tandis que la rivalité peut avoir pour conséquence une émulation profitable. L'exemple le prouve. Les tapissiers de Felletin, considérés à tort comme des émules impuissants de leurs voisins d'Aubusson, doivent à M. Pérathon d'avoir recouvré leur bonne renommée. N'oublions pas que la célèbre tenture des *Amours de Gombaut et de Macée,* dont M. Jules Guiffrey a fait le sujet d'une savante monographie, sortit plus d'une fois des ateliers de Léonard Mazure, tapissier à Felletin, de 1619 à 1630.

« L'homme a deux mains », écrivait un poète lyrique auquel on avait discuté le droit de composer des drames. M. Massillon-Rouvet, correspondant du Comité à Nevers, donne raison à l'axiome du poète. Son mémoire sur l'*Habitation dans la Nièvre du douzième au dix-septième siècle* est l'œuvre d'un homme qui tient simultanément deux outils : une plume et un crayon. Des vues ingénieuses, du savoir, des croquis sommaires à l'appui d'un texte rapide, ainsi peut être résumé le travail de votre confrère. Ce n'est pas une monographie, c'est un jalon. Mais, lorsqu'un livre est écrit de toutes pièces, on le tient trop souvent fermé. Autre est la puissance d'attraction d'un jalon. Si modeste qu'on le suppose, si dénué d'ornement qu'on le fasse, un jalon est un appel. M. Massillon-Rouvet voudra peut-être développer son premier canevas sur l'architecture domestique dans sa province d'adoption. En toute occurrence, l'exemple qu'il vous donne, Messieurs, est de ceux qu'on peut suivre utilement sur tous les points de la France.

« Je ne pardonne pas aisément au roi Stanislas d'avoir comparé, dans un moment de mélancolie, les rossignols de la Pologne à ceux de la Lorraine et d'avoir donné sa préférence aux premiers. J'entends bien. L'exil excuse cette façon de dire. Mais qui donc a fait grand ce monarque éphémère ? Qui donc l'a fait illustre, ce n'est

pas assez, qui donc lui a procuré des joies sans mélange, qui l'a fait immortel, si ce n'est l'exil? Au surplus, Messieurs, un séjour prolongé sur la terre de France, est-ce vraiment l'exil? M. Albert Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, vous a parlé du théâtre en Lorraine, et M. Jacquot n'a pu moins faire que d'être, aux meilleures pages de son étude, l'historien de Stanislas. Le travail qui nous occupe est étendu. Ce n'est pas un jalon, c'est une monographie. Nancy, Lunéville, Pont-à-Mousson, Verdun, sont les étapes principales de l'écrivain. Parmi les auteurs de marque dont s'est occupé M. Jacquot, Gringore ou Gringoire ouvre la marche, Gringoire le satirique, dont les œuvres ont été naguère tirées de l'oubli par le président de cette séance, M. Anatole de Montaiglon, et dont la mémoire a tenté la plume d'un poète de nos jours. Le dernier des auteurs dramatiques cités par M. Jacquot est le dramaturge Guilbert de Pixerécourt qui, à l'exemple de Shakespeare, est revenu mourir dans sa ville natale, après avoir joui d'une juste renommée. Mais entre Gringoire et Pixerécourt, quelle foule de personnages! J'aperçois Voltaire, Mme du Châtelet, Monvel et mille autres que je ne puis rappeler. A chaque paragraphe de l'étude qui m'occupe, le rideau se lève sur une composition nouvelle. Tantôt le drame est sérieux, parfois il s'attarde à la farce et penche vers la licence. Ainsi le veut le parterre dans sa variété. Car M. Jacquot nous conduit partout où l'on joue. Il n'a pas omis, vous le pensez bien, de s'asseoir parmi les auditeurs des pièces représentées, il y a longtemps de cela, à l'Université de Pont-à-Mousson. M. Lepage, un érudit lorrain, avait devancé votre confrère dans la voie qu'il vient de suivre. Mais des documents s'ajoutent, sous la plume de M. Jacquot, à l'analyse scrupuleuse des actes mis au jour par son devancier. C'est ainsi qu'il a fait siennes les *Recherches sur le théâtre en Lorraine* soumises à vos suffrages.

« Nous restons en Lorraine avec M. Félix Voulot, conservateur du musée d'Épinal. Le sujet de sa brève communication est une statue équestre en pierre de la Meuse. Quel est le cavalier? M. Voulot n'est pas loin de penser que nous sommes en présence de René II, duc de Lorraine, le vainqueur de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, perfidement entré dans Nancy. C'est le 5 janvier 1477 que

René II fit le siège de sa capitale, et ce même jour Charles le Téméraire perdit la vie dans la mêlée. L'image présumée de René II, finement sculptée, semble dater de cette époque glorieuse. L'attitude du guerrier indique tout à la fois l'énergie et la prudence. Nous manquons de points de comparaison pour affirmer l'authenticité du portrait, mais certainement René II n'eût pas désavoué cette statue. La ressemblance morale est indéniable. L'hypothèse de M. Voulot peut donc être admise. Le doute subsiste, je l'accorde, mais la certitude essaye déjà de forcer la porte. Le problème est posé, c'était l'essentiel. Aux iconographes à le résoudre. Aux disciples du P. Lelong et de Soliman Lieutaud à nous apporter l'assurance, la quiétude heureuse, l'*otium tutum* des anciens qui nous manquent encore sur la question soulevée par M. Voulot.

« L'antiquaire Bellori est d'avis que Raphaël a su rendre les esprits sensibles pour le regard avec des nuances sans nombre. *L'Art flamand en France depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'au commencement du seizième*, par M. Dehaisnes, correspondant du Comité à Lille, me remet en mémoire le mot de Bellori. Ce ne sont pas toutefois « les esprits » que M. Dehaisnes rend palpables, mais bien « l'esprit » des maîtres flamands, observé sous ses aspects multiples durant une période déterminée. L'auteur nous a fait connaître depuis plusieurs années l'histoire et les œuvres de ses artistes préférés. Ils ont défilé sous nos yeux par groupes. Suivant l'heure, le tempérament, les aptitudes, les tendances se modifiaient. Il convenait donc, pour notre enseignement à tous, que M. Dehaisnes donnât un épilogue aux chapitres successifs de son livre, une conclusion aux diverses parties de son discours. Il ne s'est pas soustrait à ce devoir. Le tableau général qu'il vous a présenté vient à son moment. Si l'auteur ne l'avait fait précéder d'études partielles, appuyées sur des documents de premier ordre, vous seriez troublés peut-être par cette synthèse éloquente et personnelle. D'autre part, sans le mémoire lu par M. Dehaisnes à cette session, la philosophie de l'art flamand en France, l'action de maîtres étrangers sur le génie de notre nation, pouvaient ne pas être saisies avec une suffisante netteté. Un critique du dernier siècle disait : « Je sais des livres très savants dans lesquels il fait

« toujours nuit. » Nous pouvons rassurer M. Dehaisnes : il ne fait jamais nuit dans ses savants écrits sur l'art flamand.

Toute aile vers son but incessamment retombe,

a dit le poète des *Feuilles d'automne*. Ainsi de l'homme. On sait que d'Anville, encore écolier, ne vit dans l'*Énéide* qu'une série de voyages dont il traça la carte géographique. La vocation du futur géographe était palpable. Deux de vos confrères, MM. Lex et Martin, correspondants du Comité à Mâcon, mis en possession d'un manuscrit de Guillaume Filastre, évêque de Tournay, n'ont voulu voir dans ce travail que l'unique miniature qui accompagne le texte du prélat. La Section des Beaux-Arts ne peut qu'approuver cette façon d'agir. Le titre de correspondant oblige. Quel est le sujet traité par Filastre? La *Toison d'or*. A quelle date remonte son texte? A l'année 1468. Quel fut le destinataire de la dissertation qui nous occupe? Charles le Téméraire, ce même duc dont nous parlions tout à l'heure à propos de René II de Lorraine. La rencontre est vraiment encourageante. Constatez, Messieurs, combien vos efforts, dispersés en apparence, tendent naturellement au même but. Alors que vous prenez la plume dans la pensée d'écrire une monographie qu'aucun lien ne rattache à l'œuvre du voisin, vous vous trouvez avoir ajouté quelques fils à la trame de l'histoire générale. La miniature décrite par MM. Lex et Martin n'est pas sensiblement antérieure à l'an 1500. C'est un travail flamand. Le sujet est le *Jugement de Pâris*. La plume serait inhabile à traduire ce que le pinceau a su rendre sans embarras. Les déesses dans leur parure sommaire, le juge armé de son sceptre, Mercure donnant la pomme à la plus favorisée des trois rivales, sont autant de personnages dignes d'étude, et dont l'attitude, le modelé, les lignes, l'expression rappellent le génie profane de la Renaissance. M. Dehaisnes, l'historien de l'art flamand, apposerait sa signature au-dessous des déductions justes de MM. Lex et Martin sur le *Jugement de Pâris*.

« M. Goovaerts, membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais, vous retient dans les Flandres. Il veut vous signaler quelques portraits de Jean-Baptiste de Champaigne. Ces

notes sont le complément d'une étude antérieure. Montaigne a défini l'amitié la « saincte cousture des âmes », et sans songer à rappeler cette belle parole, M. Goovaerts s'empresse de la justifier. En effet, Messieurs, des quatre portraits dont on vous a parlé, l'un est au Louvre. Philippe de Champaigne, oncle de Jean-Baptiste, en est l'auteur, et Jean-Baptiste est représenté sur cette sanguine en compagnie de son ami Nicolas de Platte-Montagne, peintre et Flamand d'origine comme les Champaigne. La sanguine du Musée du Louvre a été suivie d'une peinture conservée de nos jours au Musée de Rotterdam. Les deux amis revivent sur cette toile. Le Musée de Versailles renferme le morceau de réception du peintre Jacques Carré. Cette œuvre date de 1682. Jean-Baptiste de Champaigne avait cessé de vivre l'année précédente; mais que peut l'aiguillon de la mort contre l'amitié? Il la ravive. S'inspirant de son cœur autant que de son talent, Jacques Carré voulut rendre hommage à son ami, et c'est le portrait de Jean-Baptiste de Champaigne qu'il offrit aux académiciens comme morceau de réception. Une dernière page appelle votre attention. Elle est à Londres. Jean-Baptiste de Champaigne l'a signée. Elle renferme les profils accolés du peintre et de sa femme, Geneviève Jehan. C'est en 1667 que Jean-Baptiste avait épousé Geneviève. Le dessin du British Museum est de 1677. Geneviève, M. Goovaerts vous l'a dit l'an passé, était la cousine germaine de Jean-Baptiste; il avait trouvé en elle une amie d'enfance avant qu'elle devînt sa femme. Que vous en semble? Cette « saincte cousture des âmes » qui relie étroitement Philippe de Champaigne, Jacques Carré, Nicolas de Platte-Montagne, Geneviève Jehan et Jean-Baptiste de Champaigne, n'est-elle pas complètement à l'honneur de cet honnête homme? L'amitié ne s'obtient que dans la mesure où on la mérite. De plus grands que Jean-Baptiste de Champaigne n'ont pas eu d'amis. Relisez l'histoire de Mignard.

« Notre fidèle et dévoué membre non résident du Comité à Cambrai, M. Durieux, vous a entretenus d'un graduel manuscrit exécuté pour Robert de Croy, évêque de Cambrai, mort en 1556. *Marcus Scutifer*, Marc Lécuyer, calligraphe et miniaturiste, a transcrit ce graduel et l'a décoré de délicates compositions. Lécuyer s'est acquitté de sa double tâche en 1540. M. Durieux eût été

heureux de pouvoir vous apporter une biographie de cet artiste bien doué. Mais Lécuyer s'esquive. Qu'il y prenne garde, toutefois! Ses dessins le dénoncent, et aussi certain distique dans lequel, avec une jactance de latiniste exercé, on l'entend jeter une sorte de défi à ceux qui admireront son talent :

Marcus Scutifer, hec quæ spectas grammata pinxit.

« Mon devoir serait de décrire avec adresse les petits tableaux de Lécuyer, afin de venir en aide à ceux qui déjà le poursuivent. Mais ma plume n'a pas le délié nécessaire à cette délicate analyse. Par bonheur, je puis appeler à l'aide. M. de Montaiglon, archéologue, historien, critique et poète, toujours secourable à quiconque se tourne vers lui dans les heures de détresse, a publié, voilà quelque dix ans, des *Sonnetti d'Arte.* Au nombre de ces petites pièces qui font songer à des bijoux ciselés par Benvenuto, il en est une, *Crayon d'argent,* dans laquelle le poète a glissé ce tercet :

Point d'effet de couleur, de hasard, de surprise;
Tout est net et voulu; tout se voit, tout s'incise,
Et rien ne se produit qui n'ait été cherché.

« La caractéristique du talent contenu et ferme dans sa sveltesse de Marc Lécuyer ne saurait être l'objet d'une définition plus juste que celle qui nous est offerte par l'auteur du *Crayon d'argent.*

« M. Paul Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, a voulu composer un mémoire sur Antoine Watteau, son compatriote. M. Foucart s'est évidemment souvenu de Walckenaer, dont les monographies abondantes sur Horace, madame de Sévigné, La Bruyère, retiennent le lecteur et l'instruisent en quelque sorte à son insu. Toutefois, les meilleurs livres ont leurs défauts. Il est assez juste de s'en consoler, puisque le soleil a des taches. Donc l'*Histoire de la vie et des poésies d'Horace,* en deux gros volumes, n'a pas trouvé grâce devant Sainte-Beuve. « M. Walckenaer », écrit Sainte-Beuve, « traduit continuellement Horace, mais il n'en cite « pas textuellement un seul vers durant ces deux volumes : entre « lui et nous il s'interpose toujours. » Je ne sais si les découvertes de M. Foucart sur Antoine Watteau et ses proches formeront un jour plusieurs volumes, mais votre confrère ne sera jamais accusé de

s'être interposé entre les maîtres de son choix et ses lecteurs. Des pièces de tout ordre, exhumées des archives les plus fermées, nous sont présentées dans leur texte original. Les investigations de M. Foucart sont faites avec patience et conscience. Cette fois, l'arbre généalogique d'Antoine Watteau se dresse sous nos yeux. Encore que les ascendants du maître soient des artisans, leurs noms importent. La gloire de Watteau rejaillit sur eux de même que les fleuves opulents font aimer le ruisseau qui constitue leur source. Martin de Vos, Crayer, Van Dyck, Rubens frappent les yeux de l'enfant et décident de sa vocation ; Gérin lui met un crayon dans la main. Que valait ce peintre? Il était intéressant de l'apprendre. M. Foucart s'est donné la tâche de suivre Gérin dans sa vie et dans son œuvre. Soucieux de ne rien avancer que sur des preuves, votre confrère fait prompte justice des allégations sans fondement émises au sujet de Gérin. Voilà donc, replacée dans son cadre provincial, la figure d'Antoine Watteau adolescent. M. Foucart ne sen tient pas à ce premier tableau. Il suit Watteau à Paris, l'accompagne à Valenciennes, lorsque le jeune maître reparaît au milieu de ses proches; puis, prenant au mot M. Paul Mantz, qui avait exprimé le regret que les érudits de la région du Nord ne fussent pas parvenus à fixer la date du portrait d'Antoine Pater, le sculpteur, M. Foucart essaye de résoudre la question posée par l'ancien directeur général des Beaux-Arts. Le portrait de Pater aurait été peint en 1715. Sachons gré, Messieurs, au labeur incessant de M. Foucart. Antoine Watteau, vous a-t-il dit, est du nombre de ces artistes sur lesquels on ne se lasse pas d'écrire. C'est bien aussi notre avis.

« M. Quarré-Reybourbon, membre de la Commision historique du Nord, a retracé l'origine curieuse de la Bourse de Lille. A la sollicitation des marchands, les échevins décident que la Fontaine au Change sera remplacée par un monument somptueux. L'espace dont on dispose permet d'aliéner des parcelles de terrain sur lesquelles seront élevées vingt-quatre maisons particulières, et l'acquéreur de chaque lot devra construire, à ses frais, la portion de l'édifice central correspondant à son lot. Nous sommes en 1651, et Philippe IV, roi d'Espagne, revêt de son approbation le projet des échevins. Le cahier des charges oblige les constructeurs à orner

les façades de la Bourse « d'enchérissements convenables de quelque « nouvelle invention non encore vue à Lille ». C'était provoquer aux décors opulents. Aussi le quadrilatère qui entoura la Bourse offrit-il au regard une suite de façades riches, trop riches peut-être; mais il convenait sans doute que le voyageur discernât par le symbolisme des cariatides, des pilastres, des frontons, que la Bourse est le temple de la Fortune. « Je l'estime, disait un philosophe, le « temple de la Fortune contraire. » Les hommes de finance en jugent autrement. Ce qu'il faut retenir du mémoire très fouillé, très neuf de M. Quarré-Reybourbon, c'est l'originalité du contrat de 1651. Un pareil marché devait produire une manifestation violente des tendances de l'époque, il nous a valu des spécimens d'une indiscutable clarté de l'architecture symétrique en honneur au dix-septième siècle.

« Nous avançons, Messieurs, et je n'ai plus qu'une course restreinte à fournir. Déjà, par deux fois, nous avons décrit un sillon lumineux autour de l'Ile-de-France. Partis de l'Ouest, et laissant le Midi sur notre droite, nous avons traversé l'Est, puis gagné le Nord. L'action du Comité des Sociétés des Beaux-Arts serait-elle demeurée insensible dans des régions moins voisines de Paris que ne peuvent l'être la Normandie, l'Anjou, la Champagne, la Lorraine ou les Flandres? Ne le craignez pas. La Guienne et la Gascogne réclament.

« M. Braquehaye, correspondant du Comité à Bordeaux, s'est enquis de l'existence d'un tapissier, Claude de Lapierre, jadis aux ordres de Jean-Louis de Nogaret, duc d'Épernon. Lapierre, en homme de ressource, demeuré sans protection lors de la disgrâce du duc, ouvrit des ateliers à Bordeaux et y fabriqua des étoffes dites tapisserie de Bergame ou tapis à longue laine, genre Savonnerie. Né à Paris en 1605, Lapierre mourut à Bordeaux en 1660. L'histoire de l'industrie textile en France bénéficie des détails découverts par M. Braquehaye sur le séjour de Lapierre à Bordeaux; mais n'allons pas trop vite. Notre correspondant écrit : « Assurément on trouvera des marchés qui prouveront que Claude « de Lapierre fit de nombreuses tentures pour les couvents et les « églises de Bordeaux. » Ce résultat est désirable, toutefois il n'est pas acquis. Les marchés en question existent-ils encore? Ont-ils

jamais existé? L'histoire, en des temps moins scrupuleux que le nôtre, avait l'allure rapide et le verbe haut. De nos jours, elle marche à pas comptés et elle pèse ses mots. L'intérêt que M. Braquehaye témoigne à Claude de Lapierre est mérité. On ne peut qu'y souscrire, mais la plume de votre confrère a porté sur les ducs d'Épernon, Jean-Louis et Bernard, le père et le fils, des jugements laconiques, empreints d'une excessive bienveillance, auxquels le Comité ne se croit pas en mesure d'adhérer. L'existence mêlée et traversée de ces hommes de cour échappe aux verdicts sommaires. Trop divers pour être observés sous un seul aspect, il faut se garder de les absoudre ou de les condamner sans débat contradictoire. Relisons Girard, de Thou, Sully, Sismondi, Poirson, Michelet, Anselme, Mme de Motteville et le cardinal de Retz. Tous parlent des ducs d'Épernon, et je crois bien que le plus habile d'entre nous éprouverait quelque peine à mettre ces historiens d'accord. Au surplus, Claude de Lapierre se fixe à Bordeaux lorsqu'il a dit adieu au duc d'Épernon; faisons comme lui et ne pensons plus aux châtelains de Cadillac.

« On conserve dans les régions de l'Ouest une touchante coutume. Au temps des moissons, les paysans forment spontanément sur la lisière des champs de blé une meule d'épis qu'ils dénomment « la gerbe de l'étranger ». L'étranger, dans la langue des moissonneurs, c'est l'inconnu, le passant de demain qui n'a ni feu ni lieu, l'homme sans héritage et auquel ces épis constitueront une modeste réserve. L'étranger, sous la plume de M. Henri Stein, correspondant du Comité à Fontainebleau, c'est le duc de Guienne, Charles de France, frère de Louis XI. Un chercheur, M. Paul Durrieu, de Paris, avait découvert un portrait de Charles de France peint, selon toute apparence, par Jean Foucquet. M. Stein, se souvenant qu'en l'année 1471 la ville d'Agen avait sollicité du duc de Guienne la confirmation de ses privilèges, eut la pensée de rechercher aux archives municipales d'Agen les *Registrata*, c'est-à-dire la charte que le sénéchal Robert de Balsac, dépositaire de l'autorité ducale dans le pays, dut présenter à Charles de France. M. Stein a retrouvé cette charte. Son premier feuillet est orné d'une miniature offrant les traits du frère de Louis XI. Voici donc un second épi pour la gerbe de l'étranger. Ce n'est pas

Jean Foucquet qui a peint la miniature d'Agen. L'auteur de ce portrait est peut-être un certain Jean Guillet. Il va de soi que les deux profils également authentiques sont assez différents au point de vue de la ressemblance. Les déceptions de cet ordre sont fréquentes. D'ailleurs, Jean Foucquet a dû tenir le pinceau en 1469 et Guillet en 1471. Il ne faut pas deux ans pour modifier les traits d'un mortel. La miniature d'Agen l'emporte en intérêt sur l'œuvre de Foucquet au point de vue du costume. Aussi M. Stein a-t-il droit à nos remerciements pour la lecture qu'il vous a faite. Il termine son très court mémoire en annonçant l'étude qu'il se propose d'entreprendre sur les médailles frappées en l'honneur du duc de Guienne. La gerbe de l'étranger prendra du corps, n'en doutons pas, à la moisson prochaine.

« L'antiquaire allemand Christian Gottlob Heyne conseillait à son gendre le naturaliste Jean-Georges-Adam Forster d'aimer son foyer et de se rendre compte de l'agitation stérile de la plupart des hommes « par une fente de son cabinet d'étude ». Qu'en pense M. Lafond, membre de la Société des Beaux-Arts de Pau ? N'est-il pas regrettable qu'Alexis Loir, peintre et sculpteur du dix-huitième siècle, ait négligé de suivre le sage conseil de Heyne ? Cet artiste nomade a fait trop large la fente de son atelier. Il est advenu que cette fente a pris les proportions d'une meurtrière, puis d'une fenêtre, puis d'une brèche et enfin d'une porte. Et voilà notre homme qui s'échappe. La clef des champs dans une main, Alexis Loir oubliera, durant trente-trois ans, de rentrer au gîte. Frédéric Reiset n'avait pas omis de déplorer cet exode, mais il ne s'était pas inquiété des étapes diverses d'Alexis Loir, agréé à l'Académie royale en 1746, et reçu académicien en 1779! M. Lafond s'est mis à la poursuite du fugitif. De temps à autre il le rejoint, à Saint-Pétersbourg, à Moscou, puis en Béarn. Dussieux, l'auteur de ce livre excellent, *les Artistes français à l'étranger*, n'avait pas eu le même bonheur. Alexis Loir a défié Dussieux de lui mettre la main sur l'épaule. En conséquence, l'artiste voyageur entend bien se soustraire aux rencontres indiscrètes que lui ménage M. Lafond. Ouvrons, par exemple, le tome VI des *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, si consciencieusement annoté par M. Anatole de Montaiglon. Nous y lisons, sous la date

du 28 juillet 1753, que Loir est en Angleterre. Ce peintre insaisissable avait accepté, dit le procès-verbal, « de faire pour sa récep- « tion les portraits de MM. de Vermont et Jeaurat; mais sa longue « absence a déterminé ces messieurs à demander le sieur Roslin, « ce qui leur a été accordé ». Sa longue absence! Les académiciens s'y prenaient un peu vite, en 1753, pour se plaindre d'Alexis Loir. Il ne devait pas réintégrer de sitôt le domicile académique. Quoi qu'il en soit, le madré pèlerin doit se frotter les mains d'avoir passé la Manche sans que M. Lafond ait paru soupçonner cette excursion chez les Anglais. Votre rapporteur, Messieurs, vous n'en doutez pas, prend parti dans cette affaire pour M. Lafond. Aussi ai-je sans retard consulté Dallaway, dont le livre *les Beaux-Arts en Angleterre* aurait pu me renseigner sur Alexis Loir. Peine inutile. Dallaway ne s'est pas douté de la présence de Loir chez ses compatriotes. Regrettons-le et félicitons M. Lafond de son courage et de son habileté. Tout n'est pas encore dit sur Alexis Loir, mais peu s'en faut.

« M. Charvet, membre non résident du Comité à Lyon, a entrepris de démêler la généalogie et l'histoire des Delamonce. C'était faire œuvre d'artiste, de critique, d'historien et de patriote. Le croiriez-vous? Des écrivains distraits ont attribué à un seul maître du nom de Delamonce des monuments d'architecture, des toiles ou des dessins visiblement exécutés par deux artistes, sinon par un plus grand nombre. Tout d'abord, il y avait lieu d'établir l'état civil des Delamonce. M. Charvet y est parvenu. Jean, né en 1635, est à la fois architecte, peintre et dessinateur. Il vit jusqu'en 1708. Ferdinand, fils de Jean, né en 1678, meurt en 1753. A ces deux artistes s'en ajoute un troisième, Rémond, dont le degré de parenté avec ses contemporains n'est pas encore bien établi. Mais j'ai dit que M. Charvet avait fait œuvre de critique. Ce qu'il nous a confié sur les travaux de Jean Delamonce, qu'il accompagne à Munich, sur les ouvrages de Ferdinand, qui séjourne en Italie, et que Soufflot et Servandoni prennent, à son retour en France, sous leur précieux patronage, permet d'apprécier le talent inégal des deux maîtres. L'étude de M. Charvet se distingue d'ailleurs par une extrême circonspection. Si l'auteur blâme Nagler d'avoir tout confondu lorsqu'il a traité des Delamonce, M. Charvet se défend de

rien avancer dont il ne soit assuré. Parfois, en l'écoutant, nous l'estimions trop réservé dans ses conclusions. C'est un signe de sagesse chez un historien lorsque le lecteur a des velléités de presser le pas et de devancer son guide. Le lecteur n'a de pareils caprices que dans la mesure où le terrain lui apparaît solide, nivelé, sans buissons ni fondrières et bien éclairé. La partie défrichée de l'histoire des Delamonce a tous les caractères d'un sol ferme et uni. Or, cette appréciation s'applique non pas seulement à la biographie des Delamonce, mais à leurs œuvres relevées avec soin, réparties d'après des preuves sérieuses, et jugées avec goût. Le célèbre littérateur écossais Hugues Blair, très goûté du public d'Édimbourg, se permit un jour ce trait d'esprit : « Mettez une « forte dose d'attention unie à une dose égale de patience dans la « tête d'un homme appliqué à la solution d'un problème, neuf fois « sur dix, il découvrira ce qu'il cherche. » M. Charvet donne raison au spirituel humaniste d'Édimbourg. Et comme la dose d'attention et de patience dont il dispose n'est pas épuisée, il arrivera sûrement à tout savoir sur les Delamonce.

« Si le dépouillement des titres d'une illustre maison est utile à qui veut connaître l'entourage des grands, la lecture des archives les plus ignorées, des contrats, des marchés passés par de modestes artistes jette souvent des clartés imprévues sur l'existence des maîtres. Ouvrez le mémoire de M. Ginoux, correspondant du Comité à Toulon. Il y est parlé d'une chapelle et de sa décoration par Christophe Veyrier. De moins fervents que M. Ginoux auraient négligé, peut-être, de remettre en lumière cet artiste de second plan, Christophe Veyrier. Nous y aurions perdu. En effet, Veyrier n'est pas seul occupé aux ornements de la chapelle du *Corpus Domini*. Il est entouré, précédé, suivi de peintres et de sculpteurs nombreux. Or, dominant ce groupe de bons ouvriers, Pierre Puget passe au fond de la scène de temps à autre. M. Ginoux n'a pas perdu sa peine. Son travail atteste l'empressement de la Provence à décorer ses monuments, les ressources dont cette région privilégiée n'a cessé de disposer lorsqu'il s'est agi de trouver des statuaires ou des peintres, et, d'autre part, les pièces exhumées par votre confrère permettent de faire plus exacte la nomenclature des grandes effigies sculptées par Pierre Puget.

« Ai-je fini, Messieurs? Dois-je écrire sur cette page, à l'exemple de Regnard, le *Sistimus ubi defuit orbis ?* Si je me rends compte de l'étendue de ce rapport, je reconnais sans peine qu'il serait sage de n'y rien ajouter. Si j'observe le rivage sur lequel M. Ginoux vient de nous appeler, je constate que l'action du Comité des Sociétés des Beaux-Arts s'est fait sentir aux limites extrêmes de la France. Appliquons-nous donc le mot de Regnard : *Sistimus ubi defuit orbis.* Regnard l'a gravé sur un rocher voisin du pôle Nord, traçons-le sur le sable fin des Iles d'or chantées par Mistral. Mais que parlais-je tout à l'heure de votre Comité? Est-il exact que vous ayez été dans toutes les régions ses représentants, les émissaires dociles de ses préceptes? Lorsque des éclaireurs se lancent dans les directions les plus diverses, ils peuvent dire où est le quartier général du chef d'armée; si loin qu'ils aillent, ils ne perdent pas de vue le fanion qui marque leur point de ralliement.

« Pour vous, Messieurs, le quartier général, c'est l'Ile-de-France; votre point de ralliement est à Paris. Le fanion du Ministre des Beaux-Arts, — le chef d'armée, — flotte à quelques pas de cette enceinte. Convenait-il, dans ces conditions, que votre bataillon se dispersât à travers le territoire national sans qu'aucun soldat fût commis à la garde du drapeau? Alliez-vous décrire de l'ouest à l'est, du nord au midi, vos cercles de recherches et de découvertes sans que votre activité studieuse se manifestât au centre de votre champ d'opération, au point de ralliement où vous deviez tous reformer vos rangs à une heure donnée? En d'autres termes, la Normandie, la Lorraine, les Flandres et la Provence offriraient-elles l'exemple du travail alors que l'Ile-de-France demeurerait oisive? Vous ne l'avez pas voulu. Votre stratégie, trop sagement préparée, ne pouvait être entachée d'une pareille lacune. Aussi avez-vous demandé à M. Lhuillier, correspondant du Comité à Melun, de ne pas sortir de l'Ile-de-France, de rester au quartier général, de faire preuve de savoir, de goût et d'initiative sous le fanion. M. Lhuillier s'est incliné.

« Il y a treize ans, passaient en vente les autographes réunis par Benjamin Fillon, un érudit doublé d'un artiste, l'auteur de mainte monographie attachante sur des maîtres de France ou d'Italie, l'ami

de notre président dont le nom se retrouve dans le titre même d'une plaquette devenue rare : *Lettres écrites de la Vendée à M. Anatole de Montaiglon*. Parmi ces autographes, il s'en trouvait un de M. Paul Mantz, relatif à Claude Lefèvre : « Nous avons à propos de « Claude Lefèvre, écrivait M. Mantz, les plus lamentables ignorances. « Tout nous manque : les œuvres et la chronologie. Nos prédéces- « seurs, peu curieux de l'exactitude, ont confondu notre Claude, de « Fontainebleau, avec Lefèvre, de Venise. Ainsi du reste... » Un aveu de cette nature sous la plume d'un historien d'art tel que M. Mantz est un appel au plus vaillant et au mieux armé. M. Lhuillier s'est senti désigné. Prenant à la lettre la plainte éloquente de M. Mantz, il s'est d'abord occupé de la chronologie d'une existence d'artiste sur laquelle il fallait répandre de la lumière. Il ne semble pas que votre confrère ait éprouvé beaucoup de peine à s'acquitter de cette première tâche. Les ascendants, les proches, les amis du jeune Claude, tous peintres, sont évoqués par M. Lhuillier avec une sûreté, une abondance de renseignements merveilleuses. Hugues et Jean Lefèvre, Louis, Jacques, Jean II, se dressent au premier plan. Apparaissent ensuite Eustache Le Sueur et Le Brun, les deux maîtres de Claude. Le Brun discerna la caractéristique du talent de Claude et dirigea toutes les énergies de son élève vers l'art éminemment français du portrait. Marié à vingt-cinq ans, Claude Lefèvre était célèbre trois ans plus tard, c'est-à-dire en pleine jeunesse. Colbert et Le Brun demeurèrent ses appuis. Membre de l'Académie royale de peinture à trente et un ans, adjoint à professeur, Claude, bientôt après, resté veuf avec quatre enfants, se remarie et meurt à Paris à quarante-trois ans. M. Lhuillier donne d'excellentes raisons à l'appui du décès de Lefèvre à Paris, alors que d'Argenville fait mourir à Londres le brillant portraitiste. Le séjour de Claude en Angleterre, si court qu'on le suppose, paraît être une conjecture. Jean Cotelle, le fils, et François de Troy reçurent les leçons de Claude Lefèvre. Abordant ensuite l'histoire des ouvrages de Lefèvre, M. Lhuillier signale environ soixante-dix portraits d'hommes d'État, de magistrats, de prélats ou d'artistes, exécutés entre 1660 et 1674, par le peintre dont il a reconstitué la biographie. Telle est l'étude bien complète, sévère dans ses lignes contenues, que M. Lhuillier a rédigée... sous le fanion.

« Un dernier mot, Messieurs, et votre session aura pris fin. Il n'est personne parmi vous qui n'ait admiré au Musée du Louvre les délicates terres cuites de Tanagra. « Ville haute et escarpée, « blanche d'aspect et argileuse », au dire de l'historien Dicéarque, Tanagra fut maintes fois troublée par les luttes sanglantes de ses voisins les Athéniens et les Thébains. Des champs de vigne et d'oliviers couvraient les pentes que dominaient les remparts de la ville. Au temps de la Ligue béotienne, un archonte, jaloux de rendre Tanagra riche et prospère, prescrivit aux habitants de la contrée la culture ininterrompue de leurs champs. Lorsque des capitaines ou des poètes en renom dans cette patrie d'Hésiode, de Corinne et d'Épaminondas traversaient la campagne, escortés de disciples ou de gardes, c'était leur faire honneur, leur marquer du respect que de rester à sa vigne, à son sillon, et de continuer son œuvre. Or, il advint qu'un jour Corinne, précédée d'un groupe de jeunes filles, sortit de la ville et se dirigea vers Thèbes où avait lieu une joute poétique. Le cortège s'acheminait joyeux. Les compagnes de Corinne avançaient en cadence, frappant la terre de leurs pieds agiles, avec symétrie, selon que l'exigeait la mesure d'un de ces chœurs appelés chez les anciens παρθένεια, et qu'elles exécutaient en marchant. Cette *parthénie*, dédiée par Corinne aux jeunes filles de Tanagra, lui avait valu de remporter naguère la palme sur Pindare aux jeux Pythiques qui se célébraient à Delphes. Et pendant que le groupe harmonieux défilait par le sentier rapide qui conduit à Thèbes, le péplum des jeunes filles, tissé de gaze, flottait au vent. La campagne qui bordait la route était peuplée de paysans soignant les ceps ou cueillant les olives. Aucun ne parut s'apercevoir du passage de Corinne. Ainsi l'avait prescrit l'archonte. Cependant, une femme penchée vers la terre, à l'extrémité d'un enclos, ramasse tout à coup un objet de forme indistincte. Elle le cache dans un pli de son vêtement; puis, n'écoutant que son patriotisme, elle se précipite vers Corinne et dépose à ses pieds, sur le sable de la route, l'objet qu'elle vient de découvrir. C'était une figurine de la Victoire. Ce devoir accompli, l'humble femme, muette et souriante, rentra dans son champ et se remit au travail.

« Que vous semble, Messieurs, de cet hommage spontané de la paysanne de Tanagra? N'y a-t-il pas quelque similitude entre votre conduite et la sienne? A l'exemple de ces bons ouvriers dispersés

autour de la ville, attachés à la glèbe, fidèles a leur tâche modeste, vous défrichez le sol de nos provinces, vous scrutez sans relâche et sans défaillance des annales glorieuses enveloppées d'ombre. Ce n'est pas le décret d'un archonte qui vous a commandé d'agir de la sorte. Vous seuls avez décidé de votre vocation. Et quel est le but de vos efforts? Je vais vous le dire. Il est une puissance invisible et toujours présente qui parcourt à chaque heure nos campagnes et nos cités : c'est la France! Or, c'est à la France que revient l'honneur de vos études persévérantes; c'est à l'Art de la France, à ses maîtres, à ses chefs-d'œuvre, que profite votre labeur opiniâtre et désintéressé. Vos succès, Messieurs, dans le champ toujours inexploré, toujours fertile de l'histoire nationale, font songer involontairement à cette *Victoire* exhumée du sol de Tanagra. Offerte à l'émule de Pindare, la veille du concours poétique de Thèbes, la *Victoire* n'était qu'un présage ; apportée dans cette enceinte sous la forme d'archives précieuses, de pages éloquentes et révélatrices, elle est un filial hommage, un tribut patriotique. Vais-je trop loin ? Le parallèle est-il excessif? Non, Messieurs. C'est bien, en effet, une victoire que vous remportez chaque année sur l'ignorance ou l'oubli, sans ostentation, sans arrière-pensée de réputation personnelle, avec le seul souci de bien faire, d'accroître le renom de notre école et de rendre plus durable, plus éclatante, la gloire de la France. »

Séance générale du samedi 11 *juin.*

PRÉSIDENCE DE M. LÉON BOURGEOIS.

Le samedi 11 juin a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne, sous la présidence de M. Léon Bourgeois, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'assemblée générale qui clôt chaque année le Congrès des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts de Paris et des départements.

Le Ministre est arrivé à deux heures, accompagné de MM. Xavier Charmes, membre de l'Institut, directeur du secrétariat et de la comptabilité; Roujon, directeur des Beaux-Arts; Liard, directeur de l'enseignement supérieur, et Ribierre, chef du cabinet.

Il a été reçu par M. Gréard, de l'Académie française, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

M. Léon Bourgeois a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Léopold Delisle, membre de l'Institut, administrateur général de la Bibliothèque nationale, président du Congrès, et à sa gauche M. Ed. Le Blant, membre de l'Institut, président de la section d'archéologie du Comité.

MM. Faye, Milne-Edwards, Alex. Bertrand, Georges Perrot, Levasseur, Darboux, Fouqué, Himly, de Rozière, Kaempfen, Bouquet de La Grye, Friedel, Ch. Tranchant, Frédéric Passy, Glasson, Georges Périn, Grandidier, Siméon Luce, Servois, Bufnoir, Ph. Berger, de Montaiglon, Courajod, Raphaël Bischoffsheim, de Mas Latrie, Léon Vaillant, colonel de La Noë, René Cagnat, Lyon-Caen, Aymonier, Babelon, Marcel, Bruel, Cordier, docteur Bergeron, Henry Jouin, de Saint-Arroman, etc., ont également pris place sur l'estrade.

Aux premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. Oppert, Ducrocq, Fallex, Gidel, Boulet, Dupuy, Combette, Ch. Vélain, Piéron, Evellyn, Joubert, Grenier, Joubin, Couturier, Dupré, F. Daguin, Le Jolis, Albert Durand, de Guerne, Nicaise, docteur Rouire, prince de Cassano, Ch. Lucas, A. Babeau, Maxe-Verly, Rousselot, Julliot, L. Palustre, Durieux, Altamirano, Léon Morel, Thiollier, Chatel, Bladé, comte de Marsy, docteur Charlier-Tabur, Ulysse Robert, baron Textor de Ravisi, Cotteau, Sellier, l'abbé Arbellot, Rodocanachi, Surugue, Eschenauër, Camoin de Vence, Boutroue, Achille Durieux, etc., etc.

La musique du 74e régiment d'infanterie prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le Ministre a ouvert la séance et donné la parole à M. Janssen, membre de l'Institut, qui a lu le discours d'usage.

M. le Ministre a pris ensuite la parole en ces termes :

« Messieurs,

« Pour la première fois, le Congrès des Sociétés savantes tient sa séance solennelle dans la grande salle de la nouvelle Sorbonne.

Votre place était bien ici; et lorsqu'un grand artiste a peint cette fresque admirable d'où descendent sur nous la douce lumière d'un ciel pur et l'air léger des forêts, il semble que c'est à vous qu'il songeait et qu'il a composé son œuvre pour vous souhaiter la bienvenue.

« Dans cette clairière du bois sacré où viennent expirer les agitations et les intérêts du monde extérieur, dans cette enceinte pacifique que domine la grave et douce image de la Sorbonne vénérable et toujours jeune, les sciences et les lettres se sont réunies d'elles-mêmes et groupées harmonieusement; les unes demandent à la terre et à la mer leurs mystérieuses richesses, poursuivent l'étude des nombres et des figures, ou recherchent les lois de la force, de la lumière et de la vie; les autres interrogent les ruines laissées par l'homme, réveillent son passé, disent ses douleurs et ses espérances; d'autres enfin recueillent et résument toutes les connaissances et tentent les synthèses suprêmes. Ainsi, loin des misères et des laideurs, toutes vivent leur noble vie, toutes sont libres et sereines. Dans l'égale clarté qui les baigne et donne à leurs corps je ne sais quelle transparence surhumaine, aucune ombre ne jette sa tristesse; et rien n'agite ni ne trouble la source limpide où, près d'elles, vient boire avidement la jeunesse et vers laquelle se penche la vieillesse aux mains tremblantes, pour se désaltérer encore une fois, le dernier jour.

« Messieurs, n'est-il pas vrai que le grand peintre et que le grand poète auquel la France doit cette page a fait ainsi de votre réunion le plus juste et le plus éloquent tableau? C'est bien la liberté et la sérénité de la science que vous représentez ici.

« C'est librement que chacun de vous, dans des conditions parfois difficiles, souvent dans une petite ville éloignée des grandes collections, dénuée des puissants instruments du travail scientifique moderne, a entrepris son œuvre personnelle; aucun programme ne lui a été fixé, aucun but n'a été imposé à ses efforts, aucune limite à sa pensée. Vous n'avez connu qu'une règle, et c'est vous-mêmes qui vous l'êtes donnée; vous n'avez eu qu'un souci, un souci volontaire et plein de noblesse, celui du progrès de la science.

« C'est librement aussi que vous venez ici apporter les résultats obtenus et demander sur eux le jugement de vos égaux ou des maîtres aimés de vous.

« Et si vous revenez ainsi, chaque année, avec la même confiance, c'est que vous connaissez l'accueil qui vous sera fait; c'est que vous savez bien qu'ici le respect absolu de la conscience du savant est observé; qu'ici règne une seule passion, la plus noble et la plus pure, la passion de la liberté de l'esprit humain, et que, comme dans la fresque de Puvis de Chavannes, une lumière égale tombera sur toutes les œuvres, celle de l'impartiale, de l'éternelle vérité.

« Messieurs, l'objet de l'œuvre poursuivie en commun par vous et par nous est bien celui de la recherche du vrai, de la recherche indépendante et désintéressée.

« C'est ce caractère qui donne au Congrès des Sociétés Savantes sa vitalité, sa grandeur et sa noblesse. C'est lui qui en fait une des institutions nécessaires de la République.

« Soyez assurés que l'État républicain ne voudra rien changer à cette féconde organisation; ne craignez pas qu'une règle imposée soit en aucun cas substituée à ces rapports si larges et si heureux, fondés uniquement sur le consentement de tous. Au moment où nous souhaitons si ardemment voir la décentralisation intellectuelle trouver dans de grands foyers universitaires les conditions de son existence et de son développement, nous saluons avec joie cette sorte de grande université libre que vous formez annuellement ici, et où éclate avec tant de force ce que peuvent donner à un pays l'indépendance des esprits et l'union des volontés.

« Messieurs, aux deux côtés de la figure symbolique de la Sorbonne, le maître vers lequel se reportent nécessairement encore nos yeux et nos pensées a placé deux figures d'éphèbes, « génies « porteurs de palmes et de couronnes, hommage aux vivants et aux « morts glorieux ».

« L'hommage aux vivants, je serais heureux de pouvoir l'étendre; je le rendrai du moins d'une manière plus particulière à trois d'entre vous, Messieurs, auxquels M. le Président de la République a bien voulu, sur ma demande, accorder la croix de la Légion d'honneur.

« La santé de M. Lebaigue le retient par malheur loin de nous; mais le souvenir vous est présent à tous des belles fouilles qu'il a exécutées à Martres-Tolosane. Vous n'ignoriez pas, on n'ignorait

pas surtout dans la région toulousaine, que l'emplacement sur lequel M. Lebaigue a effectué ses travaux avait contenu des richesses archéologiques et artistiques d'un haut intérêt. Mais après quelques fouilles, déjà fructueuses, ce terrain avait été abandonné. M. Lebaigue n'a pas cru que les recherches d'autrefois eussent fait sortir de ce sol tout ce qu'il en contenait, et sa perspicacité ne l'a pas trompé. Après tout ce qui en avait été extrait, il a su encore y trouver une si riche collection qu'elle formera presque un Musée spécial dans le Musée de la ville de Toulouse.

« Ce n'est pas dans le sol que fouille M. Durieux; mais ses trouvailles n'en sont pas pour cela moins heureuses. A l'affût de tous les documents qui peuvent nous renseigner sur notre Art français, il apporte depuis un grand nombre d'années des lectures d'un vif intérêt à la section des Beaux-Arts de votre Congrès. Son concours est celui d'un véritable érudit doublé d'un littérateur distingué. Vous applaudirez, j'en suis sûr, à la distinction qui lui est accordée et qui depuis longtemps était demandée pour lui.

« Vous serez heureux aussi, certainement, de la voir donner à M. de Morgan, à qui la Société de géographie, en 1891, a décerné le prix Devez pour sa belle mission de Perse. On sait quels ont été les résultats de ce voyage de vingt-six mois fait par M. de Morgan dans les parties les plus difficiles de la Perse, et quels documents intéressants il en a rapportés pour la géographie, l'archéologie, l'ethnographie et l'histoire naturelle de vastes provinces jusque-là presque entièrement inexplorées. M. de Morgan est aujourd'hui en Égypte, et nous comptons sur son activité, son énergie, sa science remarquable des fouilles pour maintenir au plus haut point le succès de la grande entreprise du Musée de Ghizeh, à la création et au développement duquel les noms français de Mariette, de Maspero et de Grebault sont attachés. Il sera soutenu dans sa tâche par le témoignage de haute estime que lui donne aujourd'hui devant vous le gouvernement de la République.

« MESSIEURS,

« Il est une distinction qui s'adresse à un absent, qui n'est pas donnée par la France et que cependant vous m'approuverez tous d'avoir rendue publique à cette séance. J'ai reçu de M. le ministre

de France à Stockholm, pour être remise à notre compatriote le capitaine Binger, la médaille d'or intitulée *Prix de la Vega*, et fondée à la suite du voyage de Nordenskiold autour du continent asiatique par la Société suédoise d'anthropologie et de géographie.

« Cette médaille est conférée seulement aux explorateurs des régions les moins connues du globe. Elle a été attribuée successivement, depuis 1881, à Nordenskiold, à Stanley, à M. Prewalsky, à M. Junker, au voyageur norvégien Nansen et à Emin pacha.

« Elle n'est pas donnée tous les ans : la Société attend qu'une exploration présente un caractère suffisant d'importance et d'utilité pour l'avancement des études géographiques. La valeur de cette distinction est donc des plus grandes, et elle est encore rehaussée par les termes dans lesquels l'illustre Nordenskiold, président de la Société, en a fait la remise, en reconnaissant hautement « les qualités d'exactitude et de précision, en même temps « que l'esprit vraiment humain et civilisateur qui distinguent les « explorateurs français ». Messieurs, je suis certain d'être votre interprète en envoyant au capitaine Binger, au pays d'Assinie où il poursuit la périlleuse délimitation de nos frontières, ce souvenir reconnaissant de la patrie.

« MESSIEURS,

« L'année qui vient de s'écouler nous a fourni, comme les précédentes, sa part de deuil et de regrets.

« C'est ainsi que la Société de géographie a eu à déplorer la mort de M. H. Duveyrier, qui s'était fait un nom illustre dans l'étude de la géographie africaine.

« Tout jeune encore, en 1859, M. Duveyrier visita le désert : il alla du sud de l'Atlas jusqu'aux environs de Rhât et eut la gloire d'être, après Barth, l'un des premiers explorateurs de cette région dont il détermina la géographie, relevant avec une merveilleuse précision les accidents du terrain, les pâturages, les cours d'eau temporaires. D'autres ensuite ont exploré les mêmes lieux ; mais Duveyrier semblait ne leur avoir rien laissé à faire : ils n'ont pu que reconnaître l'exactitude rigoureuse des renseignements donnés par lui. Son autorité était telle que, quarante ans écoulés, il était encore le guide et le conseil de toute exploration nouvelle.

« M. Baudrillart, dans un autre ordre d'idées, tenait une place aussi considérable. Philosophe et historien, il avait orienté ses études vers les sciences économiques et professait au Collège de France lorsque l'Académie mit au concours la question des « Rapports de la morale avec l'économie politique ». Tenté par un sujet qui rentrait si nettement dans la catégorie de ses recherches préférées, M. Baudrillart présenta un mémoire et obtint la première récompense. Dès ce jour, la direction de toute sa vie fut fixée : voyant dans l'économie politique la science maîtresse en qui réside la loi des destinées humaines et qui doit nécessairement diriger, pour la rendre progressive et féconde, l'évolution lente des races, il poursuivit avec un zèle ardent l'enquête que l'Académie l'avait chargé de faire sur les populations agricoles de la France! Pénétrer dans les chaumières, surprendre le fonctionnement économique et moral de la famille rurale, comparer le présent au passé, cette multiple et délicate mission fut accomplie par lui avec un soin jaloux et une clairvoyante sagacité.

« Toutefois, son esprit curieux ne se limita pas aux obligations étroites d'un mandat déterminé ; il suffira de rappeler son *Histoire du Luxe* pour montrer l'étendue de son activité intellectuelle et l'infatigable ardeur avec laquelle il savait aborder les sujets les plus divers et les plus vastes.

« Il convient de rapprocher son nom de celui d'un savant éminent qui, lui aussi, ne voulut jamais demeurer prisonnier d'un seul ordre de travaux. Qui sut plus que M. Maury dépasser l'horizon toujours un peu étroit des spécialités scientifiques et donner pleine carrière à toutes ses facultés? Tour à tour géologue, philologue, numismate, archéologue, historien et philosophe, il avait une compétence en quelque sorte universelle. Il suffit, pour s'en convaincre, d'énumérer ses ouvrages. Ce sont d'abord des études mythologiques et légendaires : les *Fées du moyen âge*, les *Croyances et Légendes de l'Antiquité*, l'*Histoire des religions de la Grèce antique*, *la Magie et l'Astrologie dans l'antiquité et au moyen âge*. Puis vient un résumé resté classique de l'état des sciences géologiques et anthropologiques intitulé *la Terre et l'Homme*, et une *Histoire des Forêts de la France*.

« M. Maury étudia aussi les Académies d'autrefois, et, pour obéir sans doute aux suggestions de la sagesse antique, il s'étudia

lui-même en un livre extrêmement intéressant, plein d'observations personnelles et dont le titre, *le Sommeil et les Rêves*, trahit bien les tendances.

« Étudier, apprendre toujours, apprendre encore, tel a été le but de sa vie. Membre de l'Institut, professeur au Collège de France, directeur des Archives, il demeurait quand même un étudiant dans l'acception la plus large et la plus noble du mot. « Il avait fait « tout son bonheur des jouissances secrètes que donne le travail, a « dit de lui M. G. Boissier; il n'était sensible qu'à une joie : celle de « savoir. C'est ce qui a fait parmi nous l'originalité de sa figure. »

« Cette joie de savoir, cette variété de conceptions et d'efforts est aussi l'un des traits caractéristiques de la grande figure de M. de Quatrefages. Docteur ès sciences mathématiques, docteur en médecine, docteur ès sciences naturelles, il parcourut le cercle de toutes les connaissances avant d'aborder les études spéciales qui l'ont illustré, dans cette chaire d'anthropologie du Muséum où il devait défendre, pendant près de quarante années, la théorie qui lui était chère de l'unité de l'espèce humaine. C'est à lui que l'on doit la magnifique collection anthropologique que le Muséum possède aujourd'hui, et qu'il créa en luttant contre des difficultés d'installation qui auraient découragé une foi moins robuste, un dévouement moins grand.

« La liste de ses ouvrages serait longue : orateur élégant, polémiste courtois, écrivain distingué et plein de charmes, ainsi qu'en témoigne son livre *Souvenirs d'un naturaliste*, il fut en même temps un maître de la philosophie scientifique.

« Depuis ses premières recherches sur la constitution, le développement et la reproduction des annélides jusqu'aux dernières leçons professées par lui à plus de quatre-vingts ans avec toute la verve, toute l'ardeur de la première jeunesse, il n'a cessé de traiter les sujets les plus divers, d'aborder les problèmes les plus profonds avec une méthode égale et une égale pénétration. Toutes les sciences éveillaient son intérêt, sollicitaient son activité, et son autorité était si haute que Darwin a pu dire de lui : « J'aime mieux « être critiqué par M. de Quatrefages que loué par tout autre. »

« Il est un dernier nom qui est présent à vos esprits : c'est celui du marin illustre que l'Académie des sciences et l'Académie française avaient voulu compter parmi leurs élus. L'amiral J. de la

Gravière ne nous appartint que peu de temps, comme président de la section de géographie historique et descriptive, et vous savez tous avec quelle distinction il en dirigea les travaux. Je ne puis retracer ici la noble vie de ce savant et de ce soldat; mais j'ai voulu saluer avec vous cette grande figure militaire : il m'a semblé nécessaire que mon dernier mot fût pour elle, car elle incarne admirablement le sentiment qui vous anime tous, celui qui fait la grandeur de votre œuvre commune, le dévouement également passionné à la science et à la patrie. »

M. Charmes, directeur du secrétariat et de la comptabilité, a donné ensuite lecture du décret et des arrêtés ministériels conférant des distinctions dans l'ordre de la Légion d'honneur, et des palmes d'officier de l'Instruction publique et d'officier d'Académie.

Chevalier de la Légion d'honneur nommé sur la présentation du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

(Décret du 11 juin 1892.)

M. Durieux (Achille), membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Cambrai.

Officier de l'Instruction publique.

(Arrêté du 11 juin 1892.)

M. Stein (Henri), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Fontainebleau.

Officiers d'Académie.

(Arrêté du 11 juin 1892.)

M. Requin (l'abbé), correspondant du Comité, à Avignon.
Mme Despierres (Gérasime), correspondant du Comité, à Alençon.
M. Goovaerts (A.), membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais, à Fontainebleau [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste complète des distinctions honorifiques accordées sur la présentation du Comité depuis sa création.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

L'ART FLAMAND EN FRANCE

DEPUIS LA FIN DU QUATORZIÈME SIÈCLE JUSQU'AU COMMENCEMENT DU SEIZIÈME

Durant le quatorzième siècle, une transformation s'était produite en France dans le domaine de l'art. L'art de l'époque de saint Louis était trop élevé, trop profondément chrétien, pour correspondre aux besoins du style ogival secondaire et aux goûts de luxe et de fêtes de la période des Valois. Il fit place à un art plus profane, plus humain, plus individualisé ; à un art qui visait moins à l'idéal, au symbolisme, et s'attachait surtout à reproduire la nature en ses formes les plus vraies, à traduire les sentiments par la physionomie, l'attitude et les gestes des personnages. Le naturalisme des temps modernes commençait à succéder au spiritualisme du treizième siècle.

Cette évolution, que l'histoire n'a pas même mentionnée, a eu son origine dans les provinces, situées au nord-ouest de la France et de l'Allemagne, que l'on désigne sous le nom de Pays-Bas.

Le savant historien M. Léon de Laborde a fait remarquer, le premier, il y a un peu plus de quarante ans , que les grandes traditions de l'École française du treizième siècle avaient été minées et sapées au quatorzième par l'invasion de l'École flamande, qui avait pris pour principe l'imitation de la nature et l'avait fait adopter en France et ailleurs [1]. Nous-même, en publiant en 1886 notre *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle,* nous avons mis au jour un grand nombre de

[1] Léon de Laborde, *les Ducs de Bourgogne, Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le quinzième siècle.* 1849, t. I, préface, p. xxix et xcix.

documents et de faits qui viennent à l'appui de cette thèse [1]. Un habile critique d'art, M. Courajod, conservateur au Musée du Louvre, a apporté à la même théorie, en ce qui concerne la sculpture, le puissant secours de ses recherches et de ses connaissances spéciales, dans les cours qu'il a professés à l'école du Louvre depuis 1886 jusqu'en 1890 [2]; et si nous faisons, dans la suite de ce travail, quelques réserves au sujet de certaines idées systématiques et de certaines dénominations émises par le savant professeur, nous tenons à déclarer que, dans l'ensemble, nous adoptons sa manière de voir, et qu'il a rendu un grand service à l'histoire de l'art.

De nombreux renseignements inédits ou peu connus, relatifs à la même question, ont été publiés depuis quelques années par M. de Champeaux dans la *Gazette archéologique*, par M. Gonse dans son splendide *Art gothique*, par M. Bernard Prost dans la *Gazette des Beaux-Arts* et les *Archives historiques*, et par M. l'abbé Requin, M. Natalis Rondot et plusieurs autres érudits dans les Mémoires communiqués à Paris, aux réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Il nous a semblé que le moment était venu de faire connaître, d'après nos recherches personnelles et d'après les travaux dont nous venons de parler, la nature et l'étendue de l'action exercée en France par l'École flamande depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'au commencement du seizième. A Paris et dans la province, des recherches ont été opérées, des forces ont agi concernant ce point important de l'histoire de l'art : nous voudrions en faire sortir la résultante.

I

Du milieu du quatorzième siècle au commencement du seizième, les villes flamandes des Pays-Bas ont exercé une puissante

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle*. Lille, Quarré, 1886, 3 vol. gr. in-4°, *passim*.

[2] M. Courajod n'a encore fait paraître, sur la question, que quelques brochures ou articles de revues : *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*, 1885; les *Origines de la Renaissance en France au quatorzième et au quinzième siècle*, 1888; *la Part de l'Art du nord de la France dans l'œuvre de la Renaissance*, 1889.

influence artistique. Ypres, Bruges, Gand, Bruxelles, Louvain et Anvers produisirent, durant cette période, des maîtres puissants dont les peintures débordant d'une vérité, d'une vie et d'une couleur jusqu'alors inconnues, furent recherchées, du vivant même de ces maîtres, par les princes, les seigneurs, les dignitaires ecclésiastiques et les riches bourgeois de toute l'Europe occidentale. Non moins célèbres furent durant les mêmes siècles : les manuscrits enluminés par Jacques de Hesdin, Paul de Limbourg, Tavernier, les Benninc et les Horenbaut ; les tapisseries de grand style qui ont fait la prospérité et la gloire d'Audenaerde, de Bruxelles, de Tournai et d'Arras ; et les statues, les tombeaux, les beffrois et les hôtels de ville, œuvres de Nicolas Sluter, de Nicolas Van der Werve, de Jacques de Gérines, de Jean Bormans et de Mathieu de Layens.

Le rayonnement de l'École flamande fut tel, durant cette féconde période, qu'il rejaillit dans l'Allemagne et, au delà des monts, en Italie et en Espagne. En France, où nous voudrions, en ces pages, le suivre et l'étudier, il se produisit d'abord dans les provinces du Nord et à Paris, et ensuite à Amiens, à Rouen et à Angers, et en divers autres centres, à Bourges, Dijon, Lyon, Avignon et Aix, où des travaux artistiques d'une grande importance furent confiés à des maîtres flamands ou franco-flamands.

La Flandre wallonne, le Hainaut, le Cambrésis et l'Artois, pays de langue française qui étaient au quinzième siècle sous la domination des ducs de Bourgogne, ont participé au mouvement artistique qui s'est produit dans les contrées de langue flamande. Chacune des grandes villes de ces provinces avait une sorte d'école locale s'inspirant de la grande École flamande, et, pour les travaux importants, appelait les maîtres de Bruges, de Gand et de Bruxelles.

Les recherches faites à Mons par M. Devillers et à Tournai par MM. Cloquet et de la Grange et par M. Soil, ont établi qu'il y a eu dans ces deux villes, au quatorzième et au quinzième siècle, un grand nombre d'artistes, sculpteurs, peintres, hautelisseurs, parmi lesquels nous signalerons : à Mons, l'architecte de Louvain Mathieu de Layens, et le peintre Jean Prévot, auteur d'une œuvre magistrale, le *Jugement dernier* conservé au Musée de Bruges ; à Tournai, les sculpteurs Guillaume Dugardin et Jean Aloul, qui

exécutèrent de grands tombeaux à personnages dans le Brabant et dans l'Artois, et, si l'on s'en rapporte aux registres de la corporation de Saint-Luc, le peintre Robert Campin, maître de Roger Van der Weyden, et deux autres peintres, Philippe Truffin et Jacques Daret, non moins connus par leurs travaux que par leurs ateliers, où des élèves seraient venus se former de Gand, de Bruges, de la Hollande et même de l'Espagne [1]. C'est un évêque de Tournai, Jean Chevrot, qui a fait exécuter par Roger Van der Weyden le tableau des *Sept Sacrements* conservé à Anvers ; l'un de ses successeurs, Ferry de Clugny, a fait enluminer un missel et un pontifical, dont les miniatures sont attribuées à Simon Marmion [2]. Tournai a donc été un centre artistique d'une véritable importance.

Les comptes de la ville de Lille mentionnent plusieurs faits très intéressants pour l'histoire de l'Art. Jean Van Eyck y a résidé deux ans, par l'ordonnance du duc, de 1426 à 1428, époque où il était dans le plein développement de son talent [3]. En 1454, à l'occasion du célèbre Banquet du Faisan, quarante à cinquante peintres furent appelés, les uns de Bruges, d'Audenaerde et de Tournai, les autres de Lille, de Douai, d'Arras, d'Hesdin et d'Amiens : ce travail en commun des peintres de pays de langue flamande et de contrées de langue française devait d'autant plus accroître l'influence de l'École de Bruges, que de cette ville vinrent les peintres qui reçurent le salaire le plus élevé et étaient, par conséquent, considérés comme les plus habiles [4]. Un fait analogue très curieux se passa en 1472. A cette date, résidait à Lille un peintre du nom de Pietre Van Maele, fils d'un peintre d'Anvers et mentionné comme ayant exécuté des travaux pour les ducs de Bourgogne. Le compte de Lille pour l'année 1472 nous apprend que, le 1er août, le magistrat de cette ville octroya audit Pietre neuf lots de vin de

[1] Deuillers, *le Passé artistique de Mons*. Mons, 1880, *passim;* Cloquet et de La Grange, *Études sur l'art à Tournai*. Tournai, 1887 et 1888, *passim;* E. Soil, *les Tapisseries de haute lisse à Tournai*.

[2] Dehaisnes, *les Œuvres des maîtres de l'École flamande primitive*. Paris, 1891, p. 35.

[3] Dehaisnes, t. IV de l'*Inventaire sommaire des Archives départementales du Nord*, p. 112 (B. 1938).

[4] Dehaisnes, t. IV de l'*Inventaire sommaire des Archives départementales du Nord*, p. 196 et 197.

Beaune « pour honneur, de ce que il tint a ses despens une congrégacion de paintres des villes de Gand, Bruges, Bruxelles et autres villes des pays de Monseigneur le duc, et les festoia, à laquelle feste il se conduisit honnourablement avec aucuns notables de la loy de ladite ville[1] ». Les documents ne nous font point connaître le motif qui fit tenir ce congrès des peintres de la Flandre, auquel ont dû être invités Hugo Van der Goes, Memlinc et Thierri Bouts. Mais cette réunion ne dut-elle pas nécessairement contribuer à resserrer les rapports qui unissaient les artistes des provinces méridionales des Pays-Bas à ceux des provinces centrales? Le choix de Lille et la part que le magistrat prit à cette fête n'indiquent-ils pas que cette ville était un centre artistique? Au moins, il est incontestable, pour ceux qui ont étudié les archives de cette grande cité, que d'importants travaux d'Art y ont été opérés au quinzième siècle, et que sa collégiale de Saint-Pierre a été décorée à cette époque de monuments et d'objets d'Art provenant d'Anvers, Bruges et Bruxelles, au nombre desquels figure au premier rang le tombeau de Louis de Male, dont les grandes statues et les figurines en laiton ont été exécutées en 1454 par Jacques de Gérines, sculpteur de Bruxelles[2], connu par d'importants travaux[3].

A Valenciennes, au milieu d'une foule d'artistes répondant aux besoins de la localité, surgissent quelques noms que l'École flamande est fière de revendiquer. En cette ville, au quatorzième siècle, est né, a résidé et a travaillé André Beauneveu, l'illustre sculpteur, peintre et miniaturiste, dont nous caractériserons plus loin le talent en parlant de Paris et de Bourges. C'est là qu'habitèrent, de 1433 jusque vers la fin du quinzième siècle, Hans Steclin de Cologne et son fils Gilles, deux habiles orfèvres dont les travaux étaient recherchés par les riches bourgeois de cette ville, les ducs de Bourgogne et les abbayes et chapitres de Cambrai, et dont, selon l'auteur de la *Couronne margaritique*, tous les orfèvres de la chrétienté devaient aller admirer le talent. Simon Marmion, l'auteur du retable de Saint-Bertin, l'une des merveilles

[1] Archives communales de Lille. Compte de l'année 1472.

[2] Houdoy, *Études artistiques*. Lille, 1877, *passim*.

[3] Dehaisnes, t. IV de l'*Inventaire sommaire des Archives départementales du Nord*, p. 197.

de l'art flamand, résida à Valenciennes de 1458 à 1489, avec son père et ses frères, peintres aussi, et y forma une confrérie de Saint-Luc et une école de peinture [1].

L'antique ville de Cambrai, dont la cathédrale ne le cédait en rien à celle de Tournai, et qui possédait en son sein plusieurs collégiales et abbayes, appelait, pour la décoration de ces édifices, les maîtres les plus connus. C'est, en 1421-1422, Jean Van Eyck, qui y enlumine un cierge pascal; de 1433 à 1449, l'orfèvre Hans Steelin, dont nous venons de parler; en 1455, Roger Van der Weyden, à qui l'abbé de Saint-Aubert, Jean le Robert, avait commandé un tableau de six pieds de large; et, plus tard, Simon Marmion, Gabriel Clouet, probablement de la famille qui a illustré ce nom [2], Jean de Bellegambe, et, de 1506 à 1540, l'orfèvre Antoine Prouveur, de Douai, dont il reste une reliure artistique qui est un chef-d'œuvre [3].

Dans l'ouvrage que nous avons consacré à Jean Bellegambe, en étudiant l'histoire artistique de Douai, nous avons prouvé, par des faits et des noms, qu'en cette ville, outre une action venant de Paris et du Vermandois, s'était produite une influence plus puissante exercée par les villes flamandes du centre et du nord des Pays-Bas. L'œuvre de Jean Bellegambe en est un témoignage glorieux pour la ville de Douai [4].

Dans l'Artois, durant les trente premières années du quatorzième siècle, la comtesse Mahaut avait trouvé, pour orner ses châteaux et les édifices religieux, de nombreux artistes formés dans la région et dans l'Ile-de-France; toutefois, les noms de quelques-uns d'entre eux, Jean de Gand, Pierre de Bruxelles et Jean Pépin, de Huy, semblent indiquer une origine flamande [5]. Au quinzième siècle, lorsque les ducs de Bourgogne dominèrent dans cette province, l'École flamande s'y fit sentir plus directement. Le château d'Hesdin est, durant un temps assez long, la résidence du peintre en titre de Philippe le Hardi, Melchior Broederlam,

[1] Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur le peintre Simon Marmion.*

[2] Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 65 et 99.

[3] Quarré-Reybourbon, *les Miniatures et la reliure artistique du cartulaire de Marchiennes.* Paris, 1890.

[4] Dehaisnes, *la Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe.* Lille, 1890.

[5] Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois.* Paris, 1887, *passim.*

d'Ypres; en cette dernière ville, Hugues de Boulogne, d'Hesdin, est envoyé par le duc pour se former dans l'art de peindre; des maîtres des œuvres d'Artois se rendent à Mehun-sur-Yèvre pour étudier les travaux du Valenciennois André Beauneveu [1]; un riche abbé de Saint-Bertin, Guillaume Fillastre, fait exécuter, de 1455 à 1459, par Hans Steclin et Simon Marmion, de Valenciennes, un magnifique retable en argent doré recouvert de volets peints; en 1459, le miniaturiste brugeois Louis Lyedet enlumine, au château d'Hesdin, des manuscrits dont l'ornementation s'inspire de l'École flamande [2]. L'influence de cette dernière École se manifeste surtout dans les tapisseries fabriquées à Arras, qui sont du même style que celles de Bruxelles, et pour certaines desquelles des patrons ou modèles sont exécutés, en 1454, par l'habile peintre tournaisien Jacques Daret, et par un autre peintre non moins connu, Bauduin de Bailleul, qui semble être aussi originaire de Tournai, bien qu'il ait résidé à Arras vers 1419-1420 [3].

Amiens était la capitale de la Picardie, province qui faisait partie du domaine de la couronne de France. Mais cette ville fut, de 1435 à 1461, et de 1463 à 1471, sous la domination des ducs de Bourgogne, et elle eut de fréquentes relations politiques, commerciales et artistiques tout à la fois, avec Paris et l'Ile-de-France, et avec les Pays-Bas. De là, un double courant qui s'y fait sentir. En effet, l'ensemble de la cathédrale, et surtout les statues du grand portail, prouvent qu'au treizième siècle l'influence de la France dominait à Amiens; mais les statues qui se voient sur le pilier de la tour de gauche, le tombeau des évêques Jean de la Grange et Jean Avantage et ceux des chanoines Pierre de Bury et Adrien de Hénencourt, ainsi que divers bas-reliefs et les stalles, accusent un naturalisme qui révèle l'influence de l'École flamande, bien qu'on y trouve une élégance inspirée par les rapports avec Paris, et des types qui appartiennent à l'École locale d'Amiens. Si nous étudions dans les comptes de la ville les travaux opérés par ordre du magistrat, et les noms de ceux qui en ont été chargés, nous arrivons à la même conclusion. Les remarquables tableaux peints pour la confrérie de Notre-Dame du Puy présentent, avec les

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art, passim.*
[2] Dehaisnes, *Archives départementales du Nord. Inventaire,* t. IV, p. 201.
[3] A. Guesnon, *Décadence de la tapisserie à Arras.* Lille, 1884.

œuvres du Douaisien Jean Bellegambe, des rapports qui témoignent aussi de l'influence de l'École flamande, à laquelle se mêle une action exercée par Paris et le centre de la France [1]. Cette dernière action semble diminuer à mesure que l'on avance d'Amiens à Arras, d'Arras à Douai et de cette dernière ville à Tournai, en raison inverse de l'influence de l'École flamande qui s'y accroît progressivement, et qui est toujours la plus puissante, durant le quinzième siècle, même à Amiens.

II

Paris, qui était déjà, dès la première moitié du quatorzième siècle, un centre de dépenses artistiques, où les maîtres français et ceux de la Picardie et de l'Artois se trouvaient réunis à ceux de la Flandre, vit ces derniers exercer une action prépondérante à partir du règne de Charles V. Ce prince choisit, comme peintre en titre et valet de chambre, Jean de Bondolf dit Jean de Bruges, auteur de miniatures et de patrons de tapisseries qui révèlent les tendances de l'École flamande; il confia au Valenciennois André Beauneveu l'exécution, dans l'église de Saint-Denis, de son propre tombeau et de ceux de ses deux prédécesseurs, monuments dans lesquels se remarquent, dit M. Gonse, « un vigoureux individualisme et un magistral sentiment de la nature », caractères particuliers de l'École flamande [2].

Le même roi Charles V montra l'estime en laquelle il tenait les artistes flamands, en chargeant Jean de Liège, sculpteur originaire des Pays-Bas, de l'exécution des deux plus belles statues de l'escalier du Louvre et, avec un autre Flamand, Jean de Marville, du monument funéraire élevé dans la cathédrale de Rouen pour y déposer son cœur. Au même Jean de Liège, il fut demandé encore, par Charles V, de faire à Senlis l'élégant tombeau de Thévenin de Saint-Léger, le fou du Roi, et en 1360, par les exécuteurs du testament de Jeanne de Bretagne, de sculpter le monument érigé

[1] Nous avons développé ces idées, avec documents à l'appui, dans *l'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, travail qui a paru dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1889.

[2] Gonse, *L'art gothique, passim.*

pour recouvrir les restes de cette princesse dans la cathédrale d'Orléans [1].

Ainsi, voilà, sous le règne de Charles V, plusieurs monuments élevés par des maîtres de l'École flamande à Paris et dans trois villes du centre de la France, Rouen, Senlis et Orléans.

Durant la démence de Charles VI, pendant le règne de Charles VII, qui dut reconquérir son royaume pied à pied, et pendant celui de Louis XI, qui s'occupa de politique plutôt que d'art, Paris cessa d'être le centre artistique de la France. Aussi, après avoir rappelé que deux grandes œuvres exécutées en cette ville, le *Tombeau d'Anne de Bourgogne,* duchesse de Bedford, aux Célestins, et le *Crucifiement* du Palais de justice, sont dues à des maîtres flamands, nous nous transporterons dans les villes où les oncles et les frères de Charles VI construisirent des monuments et firent exécuter des travaux d'Art.

Louis, duc d'Anjou, fit commencer à Angers, en 1376, les tapisseries de l'Apocalypse qui mesurent cent quarante à cent cinquante mètres de long sur cinq de haut. Il en confia l'exécution à Nicolas Bataille, fabricant de Paris; mais les patrons, les modèles furent demandés au peintre du roi Charles V, Jean de Bruges. Cet artiste accuse, dans ces modèles, les tendances empruntées à l'École flamande que nous avons déjà signalées dans une de ses œuvres. « Les compositions, dit M. Giry, dans un travail consacré à ces tapisseries, sont simplifiées; les anges reprennent forme humaine; les costumes sont ceux du quatorzième siècle; on y trouve une terre, des arbres, des fleurettes, des pampres, des feuillages assez près de la nature et d'un excellent effet, et une composition pleine de grâce où l'on sent poindre le sentiment qui donnera naissance au chef-d'œuvre de Van Eyck [2]. » L'exécution de cet immense travail demanda plus d'un siècle; il ne fut achevé qu'en 1490. Un autre prince de la maison d'Anjou, le bon roi René, fit exécuter à Angers divers travaux par des artistes flamands; l'un des peintres qu'il employa le plus souvent est Coppin (Jacques) de Delft, qui était des Pays-Bas, comme l'indiquent son nom et son prénom, et

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut,* p. 435; Gonse, *Op. cit.*

[2] A. Giry, *les Tapisseries de l'Apocalypse,* article publié dans *l'Art,* t. IV, année 1876, p. 300.

qui a orné de peintures et de dorures le tombeau du Roi et le groupe du *Domine quo vadis* qui se trouvait à Saumur [1]. La prédilection du prince pour les artistes flamands est encore établie par deux lettres adressées, l'une à Jean « le Flamenc », dans laquelle il demande des artistes flamands pour remplacer ceux qui ne l'avaient pas satisfait, et l'autre à ses gens des comptes, leur mandant de faire venir à Angers, pour achever son tombeau, les sculpteurs flamands qui venaient de terminer à Bourges le mausolée de Jean, duc de Berry [2].

Ce Jean, duc de Berry, oncle du roi Charles VI, était renommé, entre tous les princes, à la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième siècle, par son luxe et son goût pour les Arts. Il contribua puissamment à répandre dans le centre de la France les tendances de l'École flamande.

Il fit somptueusement décorer, vers 1390, son château de Mehun-sur-Yèvre, situé non loin de Bourges, en prenant pour maître des œuvres de taille et de peinture le Valenciennois André Beauneveu. De ces travaux, qui durèrent plusieurs années, il ne reste, dit M. de Champeaux, que des fragments et une « tête d'apôtre qui porte le caractère réaliste des œuvres d'André Beauneveu [3] ». L'influence que dut exercer le travail exécuté à Mehun-sur-Yèvre ne peut être mise en doute, lorsqu'on voit, dans les comptes de la recette générale de Bourgogne, que Philippe le Hardi le fit visiter, en 1393 et en 1394, par ses deux maîtres des œuvres du château d'Hesdin en Artois, et par Jean de Beaumetz et Nicolas Sluter, son peintre et son sculpteur de Dijon [4].

Le duc de Berry n'aimait pas moins les riches manuscrits à miniatures que les somptueux édifices. Et comme André Beauneveu était peintre et miniaturiste en même temps que statuaire, il lui confia l'ornementation de deux de ses plus beaux livres d'heures. Les miniatures de ces deux manuscrits, qui sont encore aujourd'hui conservés, l'un à la Bibliothèque nationale de Paris, et l'autre

[1] A. Giry, *Notes sur l'influence artistique du roi René*. Paris, 1875, p. 7.

[2] Ces lettres ont été plusieurs fois reproduites.

[3] De Champeaux et Gauchery, *Travaux d'architecture et de sculpture exécutés pour Jean de France, duc de Berry. Gazette archéologique*, année 1887, nos 1 et 2, p. 23.

[4] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*.

à la Bibliothèque royale de Bruxelles, présentent le naturalisme, la vigueur et le caractère personnel de l'auteur des tombeaux de Saint-Denis dont nous avons parlé plus haut; toutefois, on y trouve une élégance qui semble indiquer qu'une influence avait été exercée sur André Beauneveu par le milieu français dans lequel il se trouvait [1]. On pourrait dire de ce maître que, vers la fin de sa vie, il était devenu, pour nous servir d'une expression employée aujourd'hui, un artiste franco-flamand.

La même épithète pourrait être donnée à un autre statuaire, Jean de Roupy, dit Jean de Cambrai, qui exécuta, vers le commencement du quinzième siècle, la sépulture monumentale du duc Jean de Berry. Nous ferons d'abord remarquer que le nom de ce sculpteur porte à croire qu'il était du nord de la France, puisque Cambrai et les deux seules localités appelées Roupy sont situées en cette région. Nous ajouterons que, d'après M. Courajod, Jean de Roupy reprit pour le monument de Jean de Berry « le programme du tombeau de Philippe le Hardi [2] », exécuté par des maîtres flamands, et que, si l'on s'en rapporte à M. Gonse et à M. de Champeaux, les œuvres qui lui sont attribuées présentent un caractère saisissant et même singulièrement réaliste [3]. Jean de Roupy peut donc être rangé, comme nous l'avons dit, au nombre des artistes franco-flamands.

Son travail principal, le mausolée du duc de Berry, ne fut achevé qu'en 1457, longtemps sans doute après sa mort; et c'est un Flamand, Paul Mosselmann, d'Ypres, qui, avec l'aide de plusieurs de ses compatriotes, termina ce riche monument.

Jean de Roupy avait remplacé Beauneveu comme sculpteur à la cour du duc de Berry; Jacquement de Hesdin et Paul de Limbourg avec ses frères lui ont succédé comme miniaturistes. M. Léopold Delisle, dans son *Étude sur les livres d'heures du duc de Berry*, a signalé un certain nombre d'enluminures qui sont de la main de

[1] Nous avons longuement décrit les miniatures de ces deux manuscrits dans notre *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*. M. Gonse, qui porte le même jugement que nous au sujet de ces miniatures, se demande si l'on n'y trouve point une influence italienne (*Art gothique*, p. 365). Les teintes claires et les tons légers de la plupart de ces miniatures nous portent à partager son avis.

[2] Courajod, *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*. Paris, 1885, p. 8.

[3] Gonse, *l'Art gothique*, p. 430 et 438.

Jacquemard de Hesdin, et il a prouvé que les miniatures les plus anciennes d'un manuscrit qui est l'une des merveilles de la collection réunie par le duc d'Aumale à Chantilly, sont l'œuvre de Paul de Limbourg, maître qui résidait à Bourges en 1411 et dont la veuve y habitait encore en 1434. M. Delisle ajoute qu'il est hors de doute que l'un des miniaturistes du Bréviaire Grimani avait sous les yeux l'original ou la copie du livre d'heures enluminé par Limbourg et ses frères [1]. N'est-ce point là une nouvelle preuve de l'influence exercée par les artistes flamands que le duc de Berry avait réunis à Bourges?

Le miniaturiste Paul de Limbourg avait dessiné, pour le château de Bicêtre, des vitraux qui sont complètement détruits. Mais d'autres verrières de la même époque sont conservées à Bourges et dans le palais de Riom. Ceux de Bourges, dit M. Gonse, sont d'une finesse adorable, et appartiennent au style franco-flamand de Beauneveu et de Jacques de Hesdin [2]. M. de Champeaux dit, au sujet des vitraux du palais de Riom, qu'ils rappellent les productions françaises de la fin du quatorzième siècle tracées sous l'influence de l'Art flamand, et que le caractère des personnages et de nombreux détails des motifs d'architecture révèlent le faire naturaliste de Beauneveu [3].

De ces faits nous croyons pouvoir conclure que l'École flamande a exercé une influence à Bourges et dans la région qui l'avoisine; mais l'action du milieu français s'y remarque aussi, surtout dans les vitraux et les miniatures. C'est ce mélange qui a fait donner à Jean de Cambrai et à plusieurs autres maîtres le nom de Franco-Flamand.

III

L'action de l'Art flamand fut plus directe et se maintint plus longtemps pure de tout élément étranger, à Dijon et dans la Bourgogne.

Trois monuments conservés à Dijon, le tombeau de Philippe le

[1] Léopold Delisle, *Étude sur les livres d'heures du duc de Berry*, p. 34 et 39.
[2] Gonse, *Art gothique*, p. 27 et 28.
[3] De Champeaux, cité dans le même ouvrage, p. 389.

Hardi, les statues de ce duc et de sa femme, le Puits de Moïse, sont aujourd'hui rangés au nombre des chefs-d'œuvre et reconnus comme ayant eu une puissante influence sur le développement de la sculpture en France au quinzième siècle. Des documents que nous avons publiés dans notre *Histoire de l'Art,* il résulte que le tombeau de Philippe le Hardi a été commencé en 1385 sous la direction de Jean de Marville, sculpteur des Pays-Bas, qui y travailla jusqu'à sa mort arrivée en 1389, puis continué sous la conduite du Hollandais Nicolas Sluter jusqu'en 1404, date à laquelle ce dernier, qui mourut en 1405, s'associa son neveu Nicolas Van der Werve, de Hatheim en Hollande, par qui le travail fut achevé en 1411 [1]. A partir de 1389, ces derniers maîtres avaient travaillé aux deux statues du duc et de la duchesse et au Puits de Moïse. Ce sont donc des sculpteurs des Pays-Bas qui ont dirigé les travaux en exécutant eux-mêmes les œuvres les plus importantes. Des vingt-six imagiers et tailleurs de pierre qui étaient sous leurs ordres, vingt étaient originaires de la même contrée; les six autres, dont deux, d'après leurs noms, doivent être Français, n'ont été employés qu'à des travaux secondaires. Nous ferons en outre remarquer qu'à l'exception de Jean de Marville, aucun de ces sculpteurs flamands ne semble avoir résidé en France avant d'arriver dans la capitale de la Bourgogne : un mandement de Philippe le Hardi, en date de juin 1384, est relatif au départ de dix de ces tailleurs de pierre qui se rendent de Lécluse à Dijon. Le duc de Bourgogne, pour l'exécution de ces grands travaux et de plusieurs autres dans la Chartreuse de Champmol-lez-Dijon, avait transplanté des Pays-Bas une colonie de trente-cinq à quarante artistes, sculpteurs en pierre et en bois, peintres, verriers, fondeurs et ciseleurs en cuivre, qui y travaillèrent les uns durant plusieurs années, et les autres, les plus habiles, durant vingt ans au moins.

Il est permis de conclure de ces détails que les trois grands monuments de Dijon sont d'origine flamande, exclusivement flamande. Leur caractère, au dire de tous les critiques, indique aussi la même origine. Et comme, durant tout le quinzième siècle et le commencement du seizième siècle, ils ont été visités, étudiés et

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, p. 511, 512, 516 et *passim;* Prost, *Bibliothèque de l'École des chartes,* année 1887, p. 302.

imités par les artistes, il est incontestable qu'ils ont dû exercer une action considérable sur le développement des Arts en France.

L'influence personnelle de Nicolas Van der Werve, le neveu et le successeur de Nicolas Sluter, ne cessa point de se faire sentir après l'achèvement des grands travaux dont nous venons de parler. Durant vingt-neuf ans encore, il résida à Dijon, en conservant, sous Jean Sans peur et Philippe le Bon, les titres de valet de chambre et de sculpteur du duc. Jean Sans peur lui avait demandé, dès 1410, un plan et un devis pour son propre tombeau; mais ce projet n'était pas encore en voie d'exécution en 1439, lors de la mort de Van der Werve [1]. Ce dernier n'était pas resté oisif de 1410 à 1439. Le duc, qui avait réduit ses appointements d'un tiers comme ceux de l'ensemble de ses officiers, ne l'employant qu'à des besognes peu importantes, il fabriquait des objets d'art qu'il mettait dans le commerce : il exécuta en 1430 pour Jean de Noes, ex-confesseur de la duchesse Marguerite de Bavière, un retable conservé dans l'église de Bussey-lez-Cîteaux, où il y a, dit M. Prost, des maîtres morceaux. Les traditions de l'École flamande de sculpture continuèrent donc à Dijon jusqu'en 1439 [2].

Quatre ans plus tard, en 1443, l'exécution du tombeau de Jean Sans peur, que Van der Werve avait vainement attendue, fut définitivement confiée à un Aragonais, établi depuis quelque temps à Dijon, Jean de la Huerta dit Darroca. Du marché conclu le 23 mars 1443, il résulte que l'œuvre de Marville, de Sluter et de Van der Werve devait servir de modèle : longueur et hauteur du monument, choix des matériaux, dimensions des grandes statues, nombre et proportions des pleureurs et des petits anges, tout doit être exactement le même; il n'y a en plus que de l'ornementation. Sans doute le travail fut confié d'abord à l'Aragonais Jean de la Huerta et ensuite au sculpteur d'Avignon, Antoine Le Moiturier [3]. Mais leur œuvre est modelée sur celle de Marville et de Sluter; celle-ci est l'original, celle-là est une reproduction. M. Courajod

[1] B. Prost, *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais au quinzième siècle*, article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 31 octobre 1890, p. 350-360.

[2] *Ibid.*

[3] B. Prost, *Archives historiques et littéraires*, décembre 1890, p. 55, et *Gazette des Beaux-Arts*, février 1891, p. 161; l'abbé Requin, *Mémoires de la réunion des Sociétés savantes*, année 1890, p. 100.

le déclare expressément [1]. Et comme le tombeau de Philippe le Hardi est une œuvre exclusivement flamande, il s'ensuit que, depuis 1443 jusqu'à 1470, date de l'achèvement du mausolée de Jean Sans peur, on s'est inspiré à Dijon de l'École flamande.

Le monument élevé vers 1493 à la mémoire du gouverneur de Bourgogne, Philippe Pot, et qui est probablement d'Antoine Le Moiturier [2], est une œuvre plus hardie, plus pittoresque, plus réaliste et moins élevée que les tombeaux de la Chartreuse de Dijon; mais il est visible que leur auteur s'est inspiré jusqu'à un certain point de Marville et de Sluter. La même inspiration se retrouve dans les trois mausolées de l'église de Brou, élevés par ordre de Marguerite d'Autriche, malgré l'action de la Renaissance qui s'y fait déjà sentir; on sait, d'ailleurs, que cette princesse, après s'être adressée à deux artistes de l'École française, Jean Perréal et Michel Colombe, fit construire l'église de Brou par le Flamand Louis Van Boghem, et sculpter les tombeaux par Conrad Meyt, artiste suisse d'origine depuis longtemps établi en Flandre, d'après les plans du même Louis Van Boghem, qui a pu mettre à profit les projets et les premiers travaux fournis à Marguerite par Perréal, Colombe et Jean de Bruxelles [3].

Il résulte de tout cela que les grands monuments de sculpture élevés en Bourgogne, de la fin du quatorzième au commencement du seizième siècle, sont l'œuvre de maîtres flamands ou s'inspirant de l'École flamande, et non d'artistes bourguignons.

Nous arriverons à la même conclusion en ce qui concerne la peinture. Les ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi, Jean Sans peur et Philippe le Bon, eurent dans leurs provinces de l'Est comme dans celles du Nord-Ouest des peintres en titre, qui étaient chargés de l'ensemble de leurs travaux d'art, peintures murales,

[1] Courajod, *Jacques Morel.* Paris, 1885, p. 7. — Il est facile de voir, dit M. Courajod, que Philippe le Bon, en 1444, dans la composition du tombeau de Jean Sans peur, s'inspira uniquement de celui de Philippe le Hardi. Mais voulût-on nier ce fait d'une incontestable évidence, un texte formel (celui du marché) est là pour prouver que le second tombeau n'est que la copie amplifiée et enrichie du premier.

[2] *Archives historiques et littéraires,* numéro de novembre 1890, p. 40.

[3] Dehaisnes, *Inventaire sommaire des Archives départementales du Nord,* t. IV, *passim;* Houdoy, *Gazette des Beaux-Arts,* année 1872; Finot, *Mémoire des Sociétés des Beaux-Arts,* 1888, p. 187.

retables, portraits. Or, leurs peintres en Bourgogne sont tous des Flamands, c'est : de 1375 à 1395, Jean de Beaumetz, né à Arras, qui avait peint à Valenciennes avec André Beauneveu; de 1395 à 1415, Jean Malouel, originaire de la Gueldre, et de 1415 à 1440, Henri de Bellechose, qui était du Brabant [1]. A partir de 1440, Philippe le Bon ne commande plus en Bourgogne que des travaux sans importance, et bientôt il n'y a plus de peintre en titre du duc.

Plusieurs des meilleurs ouvrages des grands maîtres de l'École flamande ont orné, à la fin du quatorzième et au quinzième siècle, les églises, les couvents et les hôpitaux les plus connus et les plus fréquentés de la Bourgogne. Philippe le Hardi avait fait placer à la Chartreuse de Dijon le célèbre retable sculpté par Jacques de Baers, de Tenremonde, et peint par Melchior Broederlam, d'Ypres, qui est, comme le dit très bien M. Gonse, « le point de départ de l'École flamande [2] ». La *Vierge au donateur* de Jean Van Eyck, la perle du Salon carré du Louvre, a été commandée par Nicolas Rollin, le chancelier de Philippe le Bon, et placée dans la cathédrale d'Autun; et l'on se demande, en reconnaissant dans le paysage une vue de Lyon, si l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau* n'est pas allé exécuter ce petit chef-d'œuvre en Bourgogne [3]. Vers 1452, le même chancelier fit peindre, pour le merveilleux Hôtel-Dieu qu'il avait fondé à Beaune, le grand polyptyque du *Jugement dernier,* œuvre magistrale de Roger Van der Weyden [4].

L'évêque d'Autun Jean Rollin, fils du chancelier Nicolas, fit enluminer par des Flamands pour sa cathédrale un riche missel, dont les miniatures égalent en beauté les plus remarquables manuscrits conservés dans les Bibliothèques de Paris et de Bruxelles [5].

Un maître d'hôtel de Philippe le Bon, Michel de Changey, fit

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, passim;* Prost, *Gazette des Beaux-Arts,* août 1891, p. 161.

[2] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, passim;* Gonse, *l'Art gothique,* p. 377.

[3] Catalogue du Musée du Louvre : École flamande, n° 162; Courtépée, *Description historique et topographique de la Bourgogne,* t. III, p. 451.

[4] L'abbé Bourdroit, *le Jugement dernier.* Beaune, 1875.

[5] Dehaisnes, *les Œuvres des maîtres de l'École flamande primitive, conservées en Italie et dans l'est et le midi de la France.* Paris, 1890, p. 23.

exécuter, avant 1463, un retable en bois recouvert de volets peints, qui rappellent les œuvres de Van der Weyden et qui peuvent d'autant mieux lui être attribués, que Michel de Changey avait été en 1461 chargé, avec ce peintre, d'apprécier le prix d'un ouvrage de peinture [1]. Ce retable a été conservé à Beaune de 1463 à 1479; il se trouve aujourd'hui dans l'église d'Ambierle (Loire) [2].

Un autre triptyque, appartenant à une église voisine de Chalon-sur-Saône, serait, d'après l'érudit M. de Champeaux, l'œuvre d'un grand maître de l'École flamande. Il paraît en être de même, autant qu'il est possible d'en juger d'après des photographies, de deux panneaux du commencement du seizième siècle que possède l'église de Sirod (Jura). Dans les Musées de Dijon et de Dôle, il y a plusieurs ouvrages de peinture de l'École flamande primitive, provenant d'églises et de couvents de la Bourgogne. Le tableau des *Sept Sacrements* du Musée d'Anvers, œuvre de Van der Weyden, se trouvait, au commencement de ce siècle, en Bourgogne. Nous ne savons depuis quelle époque il était en ce pays ; mais nous ferons remarquer que Jean Chevrot, dont il porte les armes, appartenait à une famille bourguignonne.

Dans les pages que nous venons de consacrer à l'histoire de la peinture en Bourgogne au quinzième siècle, nous avons vu les ducs choisir des Flamands pour leurs peintres officiels dans les provinces de l'Est et confier, comme l'ont fait aussi leurs grands officiers bourguignons d'origine, l'exécution des travaux les plus importants opérés en ces provinces aux grands maîtres de l'École flamande. Et d'un autre côté, l'histoire ne mentionne aucun artiste bourguignon jouissant de quelque renom [3]. N'avons-nous pas le droit de dire que l'École flamande de peinture a exercé une grande influence et même dominé en Bourgogne?

[1] Archives départementales du Nord, B. 2045, f° 288.

[2] *Gazette archéologique*, n° 9 de l'année 1886, *le Retable de la Passion de l'église d'Ambierle*, article publié par M. E. Jannet, p. 221.

[3] M. l'abbé Requin a trouvé, dans les Archives d'Avignon, les noms de quelques peintres bourguignons qui ont travaillé à Avignon. Le seul qui paraisse avoir eu quelque réputation est Jean Changenet, du diocèse de Langres; il a travaillé à Avignon de 1485 à 1495, c'est-à-dire à la fin de la période dont nous nous occupons, et l'on ne conserve aucun de ses travaux.

IV

A Lyon, à Avignon et à Aix, nous trouvons encore des traces de l'influence de l'École flamande du quinzième siècle; mais son action y a été moins étendue et moins puissante qu'à Paris, à Bourges et à Dijon.

A l'aide des savants travaux de M. Natalis Rondot sur l'histoire de l'Art à Lyon, il est facile de constater, par des chiffres, que, parmi les nombreux artistes étrangers qui ont résidé dans cette ville, de la fin du quatorzième siècle au commencement du seizième, les Flamands sont les plus nombreux; il y a une fois moins d'Italiens. Et si l'on ajoute aux Flamands les Allemands qui étaient à peu près, à cette époque, de la même École, cette proportion est beaucoup plus considérable en faveur des artistes du Nord. Malheureusement, il ne reste aucune œuvre des maîtres qui ont travaillé à Lyon au quinzième siècle, excepté de l'habile sculpteur Jacques Morel.

Ce sculpteur, né à Lyon à la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième, était fils d'un tailleur d'images établi en cette ville. Sa mère avait épousé en secondes noces un Flamand, Hennequin de Claye; il a pu lui-même, comme le dit M. Natalis Rondot, être formé par un imagier flamand, établi à Lyon au commencement du quinzième siècle, Willequin ou Gillequin le Flamand, qui semble être le même personnage que Willequin de Smonth, l'un des sculpteurs employés à Dijon par Nicolas Sluter. Il y avait alors à Lyon deux autres sculpteurs flamands, dont l'un, Hennequin, était de Tournai.

Jacques Morel travailla dans sa ville natale de 1417 à 1425; puis il mena une existence des plus nomades. De 1425 à 1459, nous le trouvons résidant ou exécutant des travaux à Toulouse, à Avignon, à Montpellier, à Rodez, de nouveau à Montpellier et à Avignon, à Lyon, à Souvigny près de Moulins et enfin à Angers, où il meurt en 1459 [1].

[1] Natalis Rondot, *Étude sur Jacques Morel,* publiée dans les *Mémoires des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* année 1889; l'abbé Requin, *Recherches sur Jacques Morel,* même collection, année 1890, p. 87.

Il reste, pour apprécier le talent de Jacques Morel, deux contrats, l'un passé en 1420 pour l'exécution à Lyon du tombeau du cardinal de Saluces, et l'autre passé en 1448 pour l'exécution à Souvigny du mausolée de Charles de Bourbon et de sa femme, ainsi que des deux grandes statues de ce mausolée. Le contrat passé en 1420 montre le jeune sculpteur lyonnais s'écartant, comme le fait remarquer M. Natalis Rondot, du « thème de décoration et des formes des maîtres de Dijon ». Au contraire, dans le grand tombeau de Souvigny, il reproduit dans une certaine mesure, dit encore M. Rondot, les traits principaux des sépultures monumentales de Dijon, et l'on voit, par les termes mêmes du marché, par les grandes lignes du dessin, la volonté de rappeler par quelques côtés la tombe de Jean Sans peur [1]. M. Courajod, en donnant d'ailleurs, tout à fait improprement, le nom du sculpteur bourguignon à Jacques Morel, le range parmi les artistes issus de l'École flamande de Dijon [2]. D'après M. Gonse, le sculpteur lyonnais, dans le tombeau de Souvigny, « se montre jusqu'à un certain point, sans toutefois l'égaler, le disciple ému et délicat de Jean de Cambrai [3] ». Jacques Morel est un maître très habile qui a su conserver son originalité et son indépendance, en subissant toutefois l'influence du Franco-Flamand Jean de Cambrai et, à un degré moindre, celle des Flamands Marville, Sluter et Van der Werve.

Même après le départ des Papes, la ville d'Avignon conserva le goût des arts, et les peintres y affluèrent au quinzième siècle. Bon nombre étaient originaires d'Avignon ; il en vint du sud, de l'est et du centre de la France, et aussi des environs de Paris, des Pays-Bas et de l'Allemagne. L'Italie n'en envoya que trois, qui étaient originaires de Piémont et n'y travaillèrent qu'à partir de 1487 [4]. Enguerrand Charretier, appelé aussi Carton ou Charonton, est le plus célèbre de ces peintres et le seul dont une œuvre subsiste encore.

Cette grande peinture, qui a été faite pour la Chartreuse de

[1] Natalis Rondot, *Étude sur Jacques Morel*, publiée dans les *Mémoires des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1889; l'abbé Requin, *Recherches sur Jacques Morel*, même collection, année 1890, p. 87.

[2] Courajod, *Gazette archéologique*, année 1885; *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*.

[3] Gonse, *l'Art gothique*, p. 445.

[4] L'abbé Requin, *Ouvrage cité*, année 1889, p. 119.

Villeneuve-lez-Avignon et qui est conservée dans le Musée de cette ville, a été longtemps attribuée au roi René, puis à Jean Van Eyck et à Jean Van der Meire. M. l'abbé Requin a trouvé des documents qui établissent qu'elle a été exécutée en 1454, par Enguerrand Charretier, du diocèse de Laon [1].

D'après cet érudit, ce tableau est, dans l'ensemble, « d'une facture flamande. Les deux groupes de saints et de saintes qui environnent la Trinité rappellent d'une manière frappante les chœurs « des premiers plans de l'*Adoration de l'Agneau* de Van Eyck ; les « anges, les séraphins, les enfants régénérés par le baptême ont « des têtes d'une beauté ravissante, mais d'un caractère flamand « bien accentué. Les figures du Père et du Fils dans le groupe « principal, et la tête, de la Vierge, offrent aussi des traits de « ressemblance avec les Van Eyck et les Flamands [2]. »

Nous souscrirons à ces appréciations dans leur ensemble, mais en ajoutant, comme nous l'avons dit ailleurs, qu'à notre avis l'action des peintres franco-flamands et celle du milieu français de Paris se font aussi sentir dans cette grande page de peinture, ce qui n'est pas étonnant, puisque, comme nous l'avons rappelé, Enguerrand Charretier était du diocèse de Laon. Tout ce que nous venons de dire prouve encore en faveur de la thèse que nous émettons en ce travail.

Le sculpteur Antoine Le Moiturier, né à Avignon en 1425 et neveu de Jacques Morel, est l'auteur principal du tombeau de Jean Sans peur, et on lui attribue le monument de Philippe Pot. Comme son oncle, c'était un artiste d'une grande originalité et d'un remarquable talent d'exécution : toutefois, ainsi que nous l'avons dit plus haut, il a aussi imité les sculpteurs flamands de Dijon.

Nous ajouterons, au sujet d'Avignon, qu'il y avait dans cette ville, au commencement du seizième siècle, un peintre du nom de *Nicolas d'Amiens, alias d'Ypres,* fils du peintre de Paris, Nicolas d'Amiens, qui dessina le portrait de Louis XI. Or, ce dernier artiste était d'Amiens, et il y avait dans cette ville, de 1435 à 1444, un peintre nommé Nicolas d'Ypres. N'est-ce point là un crayon généalogique qui nous montre comment, en trois générations,

[1] L'abbé Requin, *Ouvrage cité,* année 1889, p. 623, 649.

[2] L'abbé Requin, *le Tableau du roi René au Musée de Villeneuve-lez-Avignon.* Paris, Picard, 1890, p. 9.

l'influence artistique pouvait se répandre d'Ypres à Amiens, d'Amiens à Paris et de Paris à Avignon[1]?

A Aix, nous avons à parler, au sujet de l'influence de l'École flamande, de l'action du roi René et du retable connu sous le nom de *Buisson ardent*.

Peintre et enlumineur, le roi René suivit la méthode de l'École flamande; il a même enseigné à certains peintres les procédés de cette École[2]. Les lettres dont nous avons parlé plus haut prouvent qu'à Aix, où il résida longtemps, il aimait à s'entourer d'artistes flamands[3]. Le célèbre tableau du *Buisson ardent*, qu'il fit exécuter et qui se trouve encore aujourd'hui dans la cathédrale d'Aix, le démontre aussi à sa manière. On a longtemps attribué ce tableau au Roi lui-même, puis à Jean Van Eyck et à Memlinc. Des documents authentiques récemment découverts établissent qu'il a été peint de 1475 à 1476 par Nicolas Froment, désigné dans les comptes comme peintre de la ville d'Avignon et comme peintre de la ville d'Uzès, habitant d'Avignon[4]. Il existe au Musée des Uffizzi, à Florence, un triptyque du même Nicolas Froment, qui offre des rapports marqués avec les œuvres de Martin Schongauer, peintre de Colmar qui s'est inspiré de l'École allemande et de l'École flamande[5]. Dans le *Buisson ardent*, le Moïse avec son réalisme et le Père éternel rappellent la manière allemande de Schongauer, tandis que dans la Vierge, l'Enfant Jésus et l'ange, l'auteur semble plutôt avoir imité l'École flamande. Le paysage appartient aussi à cette dernière École. M. Paul Mantz a dit, avec beaucoup de justesse, que dans ce tableau, comme dans celui de Florence, « Nicolas Froment se montre partisan attardé des colo-« rations brunes, chaudes, ambrées, de Jean Van Eyck, système qui « apparaît aussi bien dans le ton des chairs que dans la puissante « verdure du buisson et du paysage[6] ».

[1] Dehaisnes, *l'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, p. 44.

[2] Giry, *Notes sur l'influence artistique du roi René*. Paris, 1875, p. 7; Lecoy de La Marche, *le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques*. Paris, 1875.

[3] Lettre adressée d'Aix à Jehan Le Flamenc, par laquelle il lui demande des ouvriers flamands, pour remplacer ceux qui ne l'avaient pas satisfait.

[4] Blancard, archiviste des Bouches-du-Rhône, *Extraits des comptes du roi René*; Requin, *Ouvrage cité*, p. 197.

[5] Dehaisnes, *les Œuvres des maîtres de l'École flamande primitive*, p. 37.

[6] Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, année 1878, 2e semestre, p. 862.

Une influence flamande s'est donc exercée aussi à Aix, ainsi qu'à Uzès et à Avignon, où Nicolas Froment a été peintre en titre de la ville en 1475.

Outre les centres principaux dont nous venons de parler, nous trouvons, de la fin du quatorzième siècle au commencement du seizième, dans un certain nombre de localités, des noms, des faits, des œuvres d'art qui témoignent de l'influence de l'École flamande. Sans revenir sur ce que nous avons dit du tombeau de la cathédrale de Rouen, nous rappellerons que les quatre-vingt-dix stalles de cette église, véritable musée de la sculpture en bois, sont l'œuvre du Rouennais Philippe Viart et de deux sculpteurs flamands, Laurent d'Ypres et Paul Mosselmann, à qui furent adjoints Gilles du Chastel dit *le Flamand* et Hennequin d'Anvers. En 1465, pour hâter l'achèvement de l'ouvrage, on fit venir des hugiers de l'abbaye de Fécamp, ainsi que de neuf autres villes qui étaient alors soumises à la domination des ducs de Bourgogne : Abbeville, Amiens, Hesdin, Montreuil, Arras, Douai, Lille, Bruxelles et Nivelles en Brabant. En 1478-1479, travaillait aussi à la cathédrale de Rouen un peintre nommé Guillaume Mosselmann[1].

Dans la Champagne, à Troyes, Hennequin de la Place, originaire de Tournai, sculpte en 1378, dans l'église de Saint-Étienne, le tombeau de Jean de Bizet où se voyait la statue de ce chanoine; cet ymagier dont le nom se trouve à Troyes jusqu'en 1402 y était arrivé de Romans[2]. On rencontre encore dans les comptes de la même ville, en 1381, le sculpteur Henri de Bruxelles, qui l'emporte sur ses concurrents; en 1444-1445, l'imagier Hennequin de Tournai, qui sculpte un tabernacle, et le tailleur d'images Robert de Tournai. Sur les quatre-vingt-neuf sculpteurs mentionnés dans les comptes de Troyes au quatorzième et au quinzième siècle, vingt-deux sont originaires des Pays-Bas[3].

Dans un village aux environs de Nantes, sur le maître-autel est conservée, dit M. de Laborde, une superbe petite peinture qui a toutes les qualités du talent de Jean Van Eyck; à Vieure, autre petit village, situé à quelques lieues de Moulins, un tableau du quinzième siècle qui représente saint Luc peignant la Vierge, offre

[1] Léon Delaborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. cxix.
[2] Cloquet et de La Grange, *Histoire de l'Art à Tournai*, t. I, p. 91.
[3] *Ibid.*; Natalis Rondot, *Revue lyonnaise*, p. 82, 83 et 84.

l'inscription : *Colin de Coter pingit me in Brabancia, Brusele*[1]. A Brioude, M. Léon Giron a découvert, dans une ancienne maison, une curieuse peinture qui rappelle, dit-il, les volets de Melchior Broederlam du Musée de Dijon[2]. Dans le sud de la France, la cathédrale d'Albi présente quelques sculptures réalistes, où M. Courajod et M. Gonse trouvent des traces de l'influence franco-flamande[3], et au portail de l'église de Montpellier, une image en pierre de Notre-Dame était taillée en 1495 par Pierre Bracy ou Bracin de Bruxelles[4].

Mais il est, au centre de la France, une contrée où nous ne trouvons aucune trace d'artistes ou d'œuvres de l'École flamande, c'est Tours et le pays qui l'environne. M. de Grandmaison, archiviste d'Indre-et-Loire, a publié des listes d'artistes qui ont travaillé à Tours au quatorzième et au quinzième siècle, dans lesquelles on ne rencontre aucun nom qui révèle une origine flamande[5]. L'École de Tours est bien française : Jean Foucquet, Michel Colombe et Jean Clouet dit *Jeannet* ne peuvent être revendiqués par l'École flamande. Mais n'ont-ils participé en rien à l'influence générale que cette dernière École a exercée en France? Nous répondrons à cette question en reproduisant quelques lignes de M. Léon de Laborde, juge érudit et compétent. « Jean Foucquet, dit cet auteur, entré, vers 1430, dans l'École où l'influence flamande dominait, apprit tous les secrets de patiente imitation et d'étonnante perfection de cette École, en même temps qu'il s'habitua à ne considérer pour maître que la nature elle-même. Il sortit de cet enseignement aussi Flamand qu'on peut l'être en restant Français, en conservant sa valeur propre et son originalité naturelle[6]. » Le même savant critique dit ailleurs : « Notre statuaire moderne a son berceau à Dijon. Michel Colombe et l'École de Tours sont

[1] Léon de Laborde, *Ouvrage cité*, t. II, p. LI.

[2] *Mémoire des Sociétés des Beaux-Arts*, année 1887, p. 29.

[3] Courajod, *Origines de la Renaissance en France*. Paris, 1886, p. 29; Gonse, *l'Art gothique*, p. 429 et 444.

[4] Léon de Laborde, *Ouvrage cité*, t. I, p. LXXXI.

[5] Ch. de Grandmaison, *Notes et documents inédits sur les peintres de l'École de Tours au quatorzième et au quinzième siècle : Mémoire des réunions de la Sorbonne*, 1868.

[6] Léon de Laborde, *la Renaissance des Arts à la cour de France*. Paris, 1850, t. I, p. 116.

venus chercher leur inspiration dans les monuments de cette ville[1]. » Cette dernière opinion, qui n'est pas exempte d'une certaine exagération, est partagée par M. Courajod[2], et l'on peut prétendre qu'elle n'est pas tout à fait inexacte, puisque Michel Colombe, dans un marché passé le 3 décembre 1511, dit en parlant de Nicolas Van der Werve et d'Antoine Le Moiturier : « Maistre Claux et maistre Anthoniet, souverains tailleurs d'imaiges, dont, je Michel Colombe, ai autreffois eu la cognoissance[3]. » Nous rappellerons, en outre, au sujet de l'École française, que les Clouet étaient d'origine flamande, que le célèbre Jean Clouet, connu sous le nom de Jeannet, avait eu pour père Jean Clouet qui avait été reçu maître à Bruges en 1459 et qui exerçait la profession de peintre à Bruxelles en 1475, et que Jeannet lui-même, qui résidait en France, avait conservé la nationalité flamande[4].

Ainsi l'École flamande, dont nous avons retrouvé l'influence au quinzième siècle dans l'ensemble des grandes villes de la France, n'a peut-être pas été sans action à Tours et sur l'École française du seizième siècle.

V

En mettant fin à cette étude, résultat condensé de recherches assez longues, coup d'œil trop rapide jeté sur l'ensemble de l'histoire de l'Art en France pendant le quinzième siècle, nous croyons devoir exposer quelques remarques.

Faut-il, comme M. Léon de Laborde l'avait fait sans déterminer le sens de son expression[5] et comme le soutient *ex professo*

[1] Léon de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, préface, p. LXXV.

[2] Courajod, *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*, 1885, p. 22.

[3] Archives départementales du Nord, B. 2221. Nous avons cité ce passage dans le tome IV de l'Inventaire de ces Archives, p. 327. Il ne faudrait pas, ce nous semble, en conclure que Michel Colombe a été l'élève des deux maîtres en question.

[4] Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 98.

[5] Ailleurs, M. de Laborde emploie le mot *Renaissance* dans un sens tout différent; il dit : « Vers la fin du quinzième siècle, c'est-à-dire après la mort de Louis XI, qui ferma, en 1483, l'époque dite du moyen âge, il se produisit dans les Arts une renaissance dont il faut chercher la cause et les éléments dans un amour de l'antiquité d'autant plus vif qu'il succédait à un dégoût profond et mérité

M. Courajod, donner le nom de *Renaissance* au mouvement naturaliste qui s'est fait sentir en France de la fin du quatorzième siècle au commencement du seizième?

M. Eugène Muntz a dit dans son *Histoire de l'Art pendant la Renaissance :* « Les enseignements de l'antiquité forment la note « dominante et comme la raison d'être de la Renaissance. Aussi « doit-on proscrire formellement l'emploi du terme Renaissance « pour caractériser les efforts des puissants réalistes ou naturalistes « appartenant aux Écoles du Nord, les Van Eyck, les Roger Van der « Weyden, les Claus Sluter. L'œuvre de ces maîtres originaux « et audacieux a manqué en effet des tendances spiritualistes, de « la distinction, du sentiment d'harmonie, inséparable de l'Art « classique [1]. »

Tout en faisant quelques réserves au sujet de la fin de la dernière phrase, nous partageons l'avis de M. Muntz. Dans l'histoire de la littérature et de l'Art, le mot *Renaissance* a une signification déterminée qu'il n'est au pouvoir de personne de modifier; elle signifie la résurrection des Lettres et des Arts de l'antiquité. Outre le *Dictionnaire de l'Académie* qui l'entend ainsi, il y a l'usage, ce maître absolu dont le poète latin a dit :

Usus
Quem penes arbitrium est, et jus et norma loquendi.

Et quand même il n'en serait pas ainsi, le mot Renaissance pris en lui-même est-il le terme qui désigne d'une manière exacte le mouvement artistique qui s'est produit en France de la fin du quatorzième siècle au commencement du seizième siècle? Ce mouvement n'a pas été une renaissance, une résurrection d'un passé quelconque : il a été une évolution, une transformation. L'Art, de spiritualiste qu'il était, est devenu naturaliste; auparavant religieux, il a tendu à devenir humain et profane. Employer le mot « Renaissance » pour qualifier cette modification, c'est se servir d'un terme manquant d'exactitude, c'est jeter de la confusion dans les esprits, c'est détourner certaines personnes d'adopter l'opinion que l'on veut faire entrer dans l'histoire de l'Art.

pour les contorsions d'un art en décadence. » (*La Renaissance des Arts à la cour de France*, p. XXXVIII.)

[1] E. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, p. 43.

Il en est de même des expressions *Art bourguignon, École bourguignonne, Sculpteurs bourguignons,* qui reviennent souvent sous la plume de quelques écrivains, pour caractériser les monuments de sculpture de Dijon, exécutés à la fin du quatorzième siècle et au quinzième siècle; ces expressions manquent aussi d'exactitude.

M. de Laborde a dit : « Les tombeaux des ducs de Bourgogne sont des productions de l'Art flamand, modifié et ennobli par le génie français[1]. » Si la fin de cette phrase n'est pas tout à fait inexacte en ce qui concerne le tombeau de Jean Sans peur, elle l'est complètement au sujet du tombeau de Philippe le Hardi, des statues de ce duc et de la duchesse et du Puits de Moïse. Ces œuvres, comme nous l'avons dit, sont conçues et exécutées dans l'esprit de l'École flamande, et elles sont l'œuvre d'artistes flamands, qui, presque tous, n'avaient point résidé en France avant d'arriver à Dijon, et par conséquent n'avaient point reçu l'influence du milieu et du goût français. Nous n'avons point hésité à appeler franco-flamande l'action qui s'est exercée à Bourges et dans la contrée qui environne cette ville; mais en ce qui concerne Dijon, où cette action apparaît à peine dans le tombeau de Jean Sans peur et ne se manifeste que dans le monument de Philippe Pot, vers 1493, nous ne pouvons admettre l'opinion émise par M. de Laborde.

A plus forte raison, nous voyons-nous forcé de ne pas adopter les dénominations employées par M. Courajod. Ce savant professeur de l'École nationale du Louvre dit, au sujet de l'époque de Nicolas Sluter et de Nicolas Van der Werve : « C'est la période de l'Art bourguignon, c'est-à-dire d'un art spécial, d'origine flamande, qui se forma et se développa plus particulièrement en Bourgogne, à la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècle. » Et ailleurs, le même écrivain donne aux œuvres des artistes dont nous venons de parler le nom de « monuments de l'Art bourguignon », et à l'École qui les a inspirés et exécutés, celui d' « Art flamand ou bourguignon » et même tout simplement celui d' « École de Bourgogne[2] ». Nous le répétons ici : les chefs-d'œuvre érigés par

[1] Léon de Laborde, *Histoire des ducs de Bourgogne*, t. I, préface, p. LXXV.

[2] Courajod, *les Origines de la Renaissance en France*, p. 42; *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*, p. 11; *Quelques monuments de la sculpture*

ordre du duc Philippe le Hardi appartiennent à l'École flamande. Pour s'en convaincre, il pourrait suffire d'étudier leurs statues « toutes débordantes de vie, d'expression et de caractère », et montrant, comme le dit M. Gonse au sujet de Beauneveu, « une sorte de réalisme violent, impitoyable, à la flamande[1] ». Mais on en trouve une preuve incontestable dans les documents publiés en notre *Histoire de l'Art*[2] et dans les faits rapportés plus haut, desquels il résulte que ce sont des maîtres flamands qui ont exécuté la partie artistique de ces monuments. Aucun artiste, bourguignon d'origine, n'est cité comme ayant pris part à des travaux de quelque importance. Donner le nom de bourguignons à ces monuments et parler à leur sujet d'une École bourguignonne, c'est exprimer une opinion absolument différente de la réalité des faits, c'est égarer les esprits et s'exposer à introduire une idée fausse dans l'histoire de l'Art. Sous ces noms, il n'y a aucun artiste qui soit Bourguignon, aucune œuvre que l'on puisse caractériser par des qualités spéciales à la Bourgogne ou même à l'École française. Aussi un judicieux archiviste et critique d'art, M. B. Prost, a-t-il demandé, avec non moins d'esprit que de logique, si l'École fondée à Dijon par Nicolas Sluter et Nicolas Van der Werve est appelée bourguignonne parce qu'elle est représentée par deux Hollandais, un Aragonais et un Avignonnais[3].

Ces réserves faites, nous acceptons la thèse émise par M. de Laborde et soutenue par M. Courajod ; et nous croyons avoir apporté de nouveaux temoignages en sa faveur, en démontrant, dans les pages qui précèdent, que l'influence de l'École flamande s'est produite dans l'ensemble de la France de la fin du quatorzième siècle au commencement du seizième siècle. Et cette influence s'est encore exercée dans les âges suivants. Sans doute, au seizième siècle, l'action de la Renaissance italienne s'est fait sentir puissamment dans les Pays-Bas. Mais après s'être laissé entraîner par ce courant, l'École flamande a retrouvé sa voie, en reprenant, avec Rubens et Van Dyck, le principe de l'imitation de la nature, qui

bourguignonne, article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, p. 90.

[1] Gonse, *l'Art gothique*, p. 436 et 442.

[2] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, *passim*.

[3] B. Prost, *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1890, p. 350.

avait été arboré par les Van Eyck et les maîtres du quinzième siècle, et qui est encore suivi dans les temps modernes.

Mgr DEHAISNES,
Président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

II

NOUVEAUX DÉTAILS BIOGRAPHIQUES
SUR LE
PEINTRE TRÉMOLIÈRES.

Mon intention, en écrivant cette étude, est simplement de compléter, grâce aux documents que m'a obligeamment communiqués M. Raoul Trémolières, de Besançon, arrière-petit-fils du peintre choletais et peintre lui-même, les renseignements que donnent sur notre compatriote les divers auteurs ou écrivains d'art : Moréri[1], d'Argenville[2], de Caylus[3], au siècle dernier; de nos jours, MM. Charles Blanc[4], Célestin Port[5] et quelques autres[6].

Et d'abord, au sujet de l'origine de Trémolières, tout ce qu'on savait jusqu'ici, c'est ce qu'en avait dit Moréri, « qu'il était né, en 1703, à Cholet en Poitou[7], d'un gentilhomme d'épée qu'il perdit

[1] MORÉRI, *Dictionnaire*, 2e supplément.
[2] DESOLLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.*
[3] DE CAYLUS, *Mémoires inédits sur les artistes français.*
[4] Charles BLANC, *Histoire des peintres. École française.*
[5] Célestin PORT, *les Artistes angevins.*
[6] Philippe BÉCLARD, *Bulletin monumental de l'Anjou*, t. IV, p. 257; Aimé DE SOLAND, *Bulletin sur l'Art et l'Archéologie en Anjou*, 1860; J. BROQUE, *Familles, fiefs et châteaux de l'Anjou* (manuscrit inédit).
[7] Notons en passant cette erreur géographique commise par tous les contemporains de Trémolières; car si la ville de Cholet faisait partie du Poitou jusqu'au onzième siècle, elle fut, comme tout le pays des Mauges, réunie à l'Anjou, en 1033, après la bataille de Saint-Jouin de Marnes, où Geoffroy-Martel, comte d'Anjou, vainquit et fit prisonnier Guillaume IV le Gros, comte de Poitiers, qui, après trois

fort jeune ». Pareil témoignage n'était pas suspect; il est aujourd'hui confirmé par deux pièces que nous reproduisons dans le cours de ce travail : le diplôme délivré au peintre, en 1737, par l'Académie de peinture, et le mémoire en faveur de ses petits-fils adressé, en 1788, par leur curateur à M. d'Angiviller, directeur général des Bâtiments et Jardins du Roi, Arts et Manufactures de France.

Plusieurs Choletais, MM. Charles Boutillier de Saint-André, J. Broque et Spal, avaient fouillé les minutes des notaires et les registres des paroisses de notre ville sans pouvoir trouver trace ni de Trémolières ni de sa famille. Peut-être auraient-ils réussi à rencontrer son acte de naissance sur ceux de l'église Saint-Pierre, mais la fatalité a voulu que précisément ces registres, des années 1700 à 1711, aient été perdus. Une fois cependant, sur le registre de la paroisse suburbaine de Saint-Melaine de la Treille, située entre Cholet et la Séguinière, et ainsi appelée parce qu'elle dépendait du seigneur de la Treille, alors Claude-Charles de Beauvau, marquis de Tigné, M. Spal découvrit le nom d'un *P. Tremouillère* parmi ceux des témoins d'un mariage célébré dans l'église seigneuriale. On lit, en effet (et j'ai moi-même vérifié le fait), sur le registre des baptêmes, mariages et sépultures de Saint-Melaine, recopié, en 1749, par le curé Garnier, on lit, dis-je, à la date du 17 mai 1706, l'acte suivant :

« Le 17 de may 1706, après les fianciailles et publications faites « dans cette église et celle de Notre-Dame de Chollet dont certifi- « cat signé Chollet et controllé par Hervé, sans empeschement ni « oppoon, ont été épousés Joseph Barbaud fils des deff^ts Jean Bar- « baud et... Potier dud. Chollet, et D^elle Charlotte-Louise de la « Cour de cette p^sse en présence des soussignés tous parents ou « amis desd. parties.

« Signé : Joseph Barbaud[1]. Charlotte La Cour[2]. Beauvau[3].

ans de captivité, n'obtint sa liberté qu'en cédant définitivement au vainqueur les Mauges, les pays de Loudun et de Mirebeau, ainsi qu'une partie de la Saintonge.

[1] Sans doute pour Barbot, puisque plus bas on trouve Jeanne Barbot, qui doit être de la même famille que l'époux. Peut-être celui-ci était-il propriétaire de la Barbotière en Cholet.

[2] Probablement parente du seigneur de La Cour, en la Tessoualle, fief noble dont l'habitation, du dix-septième siècle, subsiste encore à peu près intacte, avec tour, chapelle, grande cour entourée de murs, le tout occupé par le fermier.

[3] Claude-Charles, marquis de Tigné, fils de Charles III de Beauvau, ancien

« Angélique de Beauvau[1]. Beauvau le fils[2]. Jeanne de Beau-
« vau[3]. Le chr de Sesmaisons[4]. De Villeneuve du Cazau[5]. Godard[6].
« Louise-Barbe de la Cour[7]. Chambault[8]. Jeanne le page[9]. Jeanne
« d'Albret. Jeanne Barbot[10]. Marie Mesnard[11]. Parant. *P. Tre-*
« *mouillère*. Parcillé. Moreau et Delaunay curé par[si]. »

Ce P. Tremouillère qui signe comme ami à un mariage avec des personnes la plupart nobles, n'est pas autre, croyons-nous, que le père de Trémolières qui lui aussi s'appelait Pierre, ainsi

lieutenant-colonel des Cravates, et mari de Jeanne de Sesmaisons, de la Menantière, en Saint-Pierre-Montlimart, lequel avait acheté la seigneurie de la Treille, en 1662, de François de Rousselé, et y mourut en 1690.

[1] Tante du précédent et dame de la Bréchoire en Cholet.

[2] Anne-Louis, fils de Claude-Charles et père de Claude-Louis-Jean-Vincent, le fameux marquis de Beauvau, décédé à la Treille en 1734, âgé de quatre-vingt-un ans.

[3] Sœur d'Angélique, par conséquent tante, elle aussi, de Claude-Charles, et dame de la Guignardière de Cholet.

[4] Oncle maternel de Claude-Charles, comme frère de Jeanne de Sesmaisons, femme de Charles III de Beauvau, décédée à la Treille en 1678, et inhumée au chœur de l'église de Saint-Pierre-Montlimart, dans la sépulture des sieurs de la Menantière (Ch. de Saint-André).

[5] Charles de Villeneuve, chevalier, seigneur du Cazeau, de Courvallin, du Vivier, de la Coudre et du Sap en Saint-Crespin, fils de Louis III de Villeneuve, chevalier, seigneur du Vivier en la paroisse des Cerqueux-sous-Passavant, et de Marie-Ambroise de l'Étoile, lequel mourut en 1733, veuf, pour la quatrième fois, de Marie-Anne-Marguerite de Sancto-Domingue, inhumée dans l'église du May, sous le banc du Cazeau, le 24 avril de la même année (Ch. de Saint-André).

[6] Prêtre habitué de la Séguinière, qui, dans un acte du 1er mai 1734, rend, avec Jacques Jollivet, curé de la Séguinière, Jean Manceau, vicaire, Jean Lecomte, laboureur, syndic de ladite paroisse, et plusieurs autres habitants, un témoignage conforme à la prétention du marquis de Beauvau d'être en possession, comme seigneur de la Séguinière, des droits de justice foncière et prévôté, billette et péage sur cette paroisse (Auguste Chauvière).

[7] Tante sans doute de l'épouse.

[8] Seigneur de Chambault en la Séguinière, petit fief dont l'existence résulte de la *Montre* de 1569, où l'on voit figurer une Jeanne du Plessis, dame de Chambault, paroisse de la Séguinière (Manuscrit de la Bibliothèque d'Angers).

[9] Fille sans doute d'Emmanuel Le Page, inhumé le 28 juillet 1721, dans la chapelle d'Aubigné à Cholet, lui-même fils d'Emmanuel Le Page, conseiller du Roi, inhumé dans la même chapelle le 18 janvier 1678, laquelle épousa, en 1734, Jacques-René Le Breton aîné, négociant à Cholet, qualifié *noble homme* dans un acte de 1748.

[10] Bien que l'orthographe de son nom diffère de celle du nom de l'époux, doit être sa sœur ou au moins sa parente.

[11] Fille probablement du négociant choletais mentionné en 1705, et dont les descendants se distinguèrent en Mesnard du Pin et Mesnard du Coudray.

que l'atteste le contrat de mariage du peintre reproduit plus loin, et dont le nom de famille a été altéré par le curé qui a recopié l'acte quarante-trois ans après sa rédaction, comme il a altéré celui des Beauvau qu'il a écrit *Beauveau*.

Si donc le père de Trémolières assiste à ce mariage catholique dans l'église de Saint-Melaine, il y a lieu de penser que pour rentrer en France et rejoindre sa femme à Cholet, il avait fait sa soumission à l'Église et au Roi, car il était protestant et avait dû s'exiler à la révocation de l'édit de Nantes. Originaire d'Auvergne et possédant de grands biens, il avait du même coup perdu toute sa fortune. La preuve de ce fait qui explique désormais l'existence à Cholet du père de Trémolières et la naissance de celui-ci dans notre ville, nous est fournie par le mémoire qu'adressa le curateur de ses petits-fils, un M. Aly[1], au comte d'Angiviller[2], et en même temps à l'évêque comte de Châlons, les suppliant tous les deux d'intercéder auprès de l'Académie en faveur de ces enfants[3]. Voici, en effet, le passage du mémoire relatif à l'origine de Trémolières :

« La révocation de l'édit de Nantes avait forcé le père de Pierre-« Charles Trémolières de quitter la France; il y avait laissé une « jeune épouse[4] et de grands biens. Ces biens ont passé par con-« fiscation à des maisons religieuses des environs de Saint-Flour, « patrie de Trémolières[5]. La perte de sa fortune ne lui ôta pas le

[1] Ce M. Aly, curateur des petits-fils de Trémolières, épousa leur mère et en eut un enfant qui devint officier. D'après ce que racontait la mère de M. Raoul Trémolières, M. Aly était le descendant de l'un des fils d'un bey africain, nommé Ali, pris dans une guerre, sous Louis XIV, contre les pirates des côtes barbaresques, et emmenés en otages à Versailles, où ils avaient servi de pages au Grand Roi.

[2] Le comte Charles-Claude Labillarderie d'Angiviller, membre de l'Académie des sciences et de l'Académie de peinture, jouit sous Louis XVI d'une très grande influence, et fut le protecteur des savants, des artistes et des gens de lettres. Il émigra en 1791, vécut pendant quelque temps en Russie et mourut en Allemagne en 1810 (Larousse, *Dictionnaire*).

[3] V. aux Pièces justificatives les réponses de M. d'Angiviller, datées des 4, 11 et 12 janvier 1789, à l'évêque comte de Châlons et à M. Aly.

[4] Alliée, paraît-il, au comte de Caylus, ce qui expliquerait pourquoi ce dernier accueillit si paternellement le jeune Trémolières à son arrivée à Paris, et pourquoi il le protégea toujours dans la suite.

[5] Dans une courte notice écrite par moi en 1881, je disais qu'il me paraissait possible que la famille de Trémolières fût originaire des environs de Saint-Flour. « On trouve bien, disais-je, dans le *Nobiliaire d'Auvergne*, de Bouillet (t. III, p. 299), une famille Jouveuroux qui, aux quinzième et seizième siècles, possédait

« désir de rentrer en France et de se réunir à une femme chérie.
« Il donna à celle-ci rendez-vous en Poitou ; leur réunion fut de
« peu de durée. Trémolières mourut peu de temps après, laissant
« un fils au berceau que l'Académie a vu depuis au nombre de ses
« membres les plus distingués. »

Ainsi le fait est acquis : le père de Trémolières était des environs de Saint-Flour, protestant et riche. Proscrit et ruiné par la révocation de l'édit de Nantes, il n'en était pas moins rentré en France, et était venu se réfugier à Cholet, où peut-être il avait des parents.

Trémolières perdit son père très jeune ; il était même encore au berceau, si l'on s'en rapporte au témoignage de M. Aly. Sa mère ne tarda pas à se remarier, et, si l'on n'a pas retrouvé l'acte de son second mariage, pas plus que l'acte de décès de son premier mari, qui tous deux auraient pu nous fournir des renseignements précieux sur la famille de Trémolières, ce fait regrettable est encore la conséquence de la perte déjà signalée des registres de la paroisse Saint-Pierre de Cholet, où probablement ces actes étaient consignés. Élevé par son beau-père qui lui donna, paraît-il, une bonne et solide instruction, Trémolières écrivit son nom, quand il fut plus âgé de quelques années, de la même manière que son père. Nous l'apprenons par une étude à la sanguine, d'après la *Vénus de Médicis*, que possède M. Raoul Trémolières, étude signée au bas et à droite : *tremollière* 1716. Le jeune artiste, alors âgé de treize ans, et qui habitait encore Cholet, conserve à son nom son orthographe primitive, tout en lui laissant sa forme roturière. Deux ou trois ans plus tard, avant de partir pour Paris, il dut faire le

la seigneurie de la Trémollière, en la paroisse de Vabres, près de Saint-Flour. » Puis, en note au bas de la page : « M. Moysset, principal du collège de Cholet, originaire de Saint-Flour, m'a affirmé qu'actuellement encore le nom de Trémolières est assez répandu à Vabres et aux environs. » Mais ne connaissant pas alors la véritable cause de la présence à Cholet du père de Trémolières, je faisais cette supposition qu'en sa qualité de gentilhomme d'épée, comme nous l'apprenait Moréri, il avait pu venir ici à la suite du comte de Maulévrier et marquis de Cholet, François-Édouard Colbert, qui, en 1703, avait chargé une commission composée de plusieurs membres, entre autres François Michon, maire de Cholet, de recevoir les engagements des jeunes gens qui voudraient prendre du service dans le régiment de Navarre, qu'il commandait. Je terminais en avançant qu'il se pourrait que le père de Trémolières eût été lui-même appelé à faire partie de cette commission de recrutement, et j'ajoutais que cette hypothèse très vraisemblable expliquerait l'insuccès des recherches faites pour retrouver la famille de Trémolières dans les actes de Cholet à cette époque.

portrait à la plume qui est conservé à la Bibliothèque d'Angers, portrait où il s'est représenté tel qu'il était alors, jeune garçon à la mine éveillée, aux cheveux frisés, le cou entouré d'une cravate à large nœud, et le signa également : *Tremollière, né à Chollet.* Il était, il est vrai, sans fortune et encore sans avenir, et n'avait, par conséquent, aucun intérêt à faire connaître qu'il était gentilhomme. On sait, d'ailleurs, qu'à cette époque des idées de dérogation étaient attachées à la culture des Beaux-Arts, et quand on était noble, on ne devait pas être artiste, pas plus peintre que sculpteur ou musicien. Or, Trémolières se destinait à la carrière artistique; il ne voulait donc pas paraître déroger, et, quoique noble de naissance, il préféra porter son nom sans particule.

A Paris, comme plus tard à Rome, au moins dans les premières années qu'il habita cette ville, Trémolières continua d'écrire son nom avec deux *l* et sans *s*. C'est ainsi, en effet, que sont signées l'esquisse à la plume, *Sacrifice à Pan,* et la sanguine, *Éducation de la Vierge* du Musée Gigoux de Besançon, lesquelles portent, avec les dates 1725 et 1731, le nom du peintre orthographié d'une façon absolument identique, *tremollière,* comme sur la sanguine d'après la *Vénus de Médicis.* C'est également de cette façon qu'est écrit le nom du peintre au bas des deux pièces, le *Baptême* et la *Confirmation,* qu'il dessina et grava probablement à Rome, à la même époque que l'*Éducation de la Vierge,* et qui sont aujourd'hui au Cabinet des Estampes. On peut donc dire que toutes les œuvres du peintre antérieures à son retour en France sont signées *Tremollière,* et non *Trémolières* comme celles qui suivirent 1734, année où il quitta Rome pour rentrer à Paris.

Il faut arriver effectivement à la date de son mariage, contracté quelques jours avant son départ, au mois de septembre 1734, et non en octobre, comme le dit M. Port, pour trouver le nom de Trémolières écrit avec un *s* et un seul *l*. L'acte en italien, en date du 4 septembre 1734, rédigé à cette occasion, que possède son arrière-petit-fils, porte le nom du peintre orthographié de cette manière : « Il sig^re^ Pietro Carlo Tremolieres fig^lo^ del sig^re^ Pietro « della citta di Cholet diocesi Pictaviensi [1] in Francia », comme on

[1] C'est une erreur : Cholet dépendait bien du diocèse de Poitiers jusqu'au quatorzième siècle; mais à partir de 1317, époque où le pape Jean XXII, trouvant ce diocèse trop étendu, créa deux nouveaux évêchés, à Luçon et à Maillezais,

peut s'en rendre compte sur la traduction que nous publions à la suite de ce travail, et que nous devons à l'obligeance d'un érudit choletais, M. Auguste Chauvière.

Mais quelle est la raison qui à ce moment porta Trémolières à effectuer pareille modification? Nous l'ignorons absolument. Était-ce pour donner à son nom sa forme logique et rationnelle, *Trémolières* signifiant *trois moulins* (*molière* en langue d'oil, *meule, moulin*), et alors pensa-t-il qu'il devait mettre le pluriel, et, par conséquent, un *s* à la fin? Cela est possible. Ou mieux, comme il s'agissait d'un acte public, crut-il qu'il était de son devoir de redonner à son nom son orthographe véritable, altérée à dessein par son père et par lui jusqu'à cette époque dans le but de cacher son origine? Telle est peut-être l'unique cause du changement de forme qu'on remarque dans le nom du peintre à partir de cette date.

Rentré en France, il signe *Trémolières* les tableaux des couvents de Lyon, ainsi qu'a pu le constater M. Raoul Trémolières dans la visite faite par lui dans cette ville, l'année dernière. Quant aux peintures de l'hôtel Soubise, aujourd'hui occupé par les Archives nationales, M. Guiffrey, qui les a étudiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1], a donné dans cette étude, avec une très judicieuse critique de ces peintures, les signatures et les dates de chacune d'elles. Ainsi, dans un salon du rez-de-chaussée où elles ont été reportées depuis le nouvel aménagement du Musée, se voient deux toiles : l'une, *Diane désarmant l'Amour*, qui jadis devait surmonter une porte des petits appartements, est signée « Trémolières » et porte la date de 1737; l'autre, un paysage avec bergers à rubans, moutons et chèvres, cascade, statue sur fond de feuillage, etc., est également signée « Trémolières, 1738 ». Le dessus de porte de la première salle du Musée représentant l'*Hymen d'Hercule et d'Hébé enchaînés par l'Amour*, porte la signature « Trémolières 1737 » peinte sur la massue du dieu. Dans la chambre à coucher, sur le tableau qui fait face à celui de Boucher, lequel porte sur le livret du Salon de 1737 ce titre :

Cholet fit partie de ce dernier diocèse jusqu'en 1648, date à laquelle le siège de l'évêché fut transféré à la Rochelle. C'est donc dans le diocèse de la Rochelle que notre ville se trouvait lors du mariage de Trémolières.

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, 2e période, I.

Minerve enseignant la tapisserie à une jeune fille, se lisent aussi la signature « Trémolières » et la date 1737. Enfin, vis-à-vis de l'entrée de la salle qui suit le salon ovale, la cinquième du Musée, le tableau désigné sur le livret de 1739 sous le titre : « *Les Caractères de Théophraste,* par M. Trémolières, adjoint-professeur », porte la même signature et la même date que les précédents.

Sur ces cinq tableaux le nom des Trémolières est donc écrit d'une manière uniforme, avec un *s* et un seul *l*. C'est également l'orthographe dont s'est servi l'Académie dans la rédaction du diplôme décerné à Trémolières lors de sa réception, et c'est enfin celle qu'on trouve sur l'acte de baptême de son fils, Louis-Pierre, en date du 4 octobre 1736, de même que sur son propre acte de décès du 12 mars 1739, extraits des registres de la paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois.

Esquissons maintenant, à grands traits, la vie du peintre très connue depuis son arrivée à Paris, en 1719. Confié, à l'âge de seize ans, par le parent auquel son beau-père l'avait adressé, à Jean-Baptiste Vanloo, dont l'atelier était alors en grand renom, il séduisit par ses manières distinguées et ses rares dispositions pour la peinture ce maître bienveillant qui l'accueillit comme un fils. De son coté, M. de Caylus, allié à la famille de sa mère [1], lui fit une place dans sa propre maison et devint son conseiller en même temps que son protecteur. Pendant sept ans il travailla avec une ardeur soutenue, si bien qu'en 1726, à l'âge de vingt-trois ans, il obtint le second prix de l'Académie de peinture. En mars 1728, il était envoyé à Rome comme pensionnaire de l'École de France. C'est là qu'au milieu de cette brillante jeunesse, qui, à cette époque plus qu'à toute autre, dépensait follement, au sein des fêtes et des plaisirs, son esprit, son argent et son temps, Trémolières, plein d'entrain et de feu, se mit à jouer, avec quelques-uns de ses camarades, les comédies de Molière. Il eut un tel succès, surtout, dit-on, dans le rôle d'Alceste du *Misanthrope,* qu'il eut un moment

[1] Si l'on en croit un historique de sa famille écrit par le petit-fils du peintre, M. Pierre-François Trémolières, président du tribunal de Besançon, dans lequel il dit, en parlant du père de Trémolières : « Il paraît que sa veuve, restée avec peu de fortune, était alliée d'un savant assez connu, le comte de Caylus, qui s'intéressa toujours au sort de P. C. Trémolières. »

l'idée d'abandonner la peinture pour le théâtre. Il résista cependant à la tentation, se remit au travail avec courage, et fit en peu de temps des progrès considérables. Il désapprit sa manière, au témoignage du directeur de l'Académie, Nicolas Vleughels, pour s'en former une meilleure, malgré que d'autres aient dit qu'il *vanloota* toujours, aussi bien après son retour de Rome qu'avant son départ. En tout cas, il fut bientôt assez apprécié en haut lieu pour qu'on le chargeât de copier un tableau de François Vannius, la *Chute de Simon le Magicien,* qui se détériorait dans Saint-Pierre, et que le Pape avait ordonné de traduire en mosaïque. Il fit, en outre, à cette époque, plusieurs tableaux de chevalet, qui sont restés à Rome. A trente ans, après six années passées à l'Académie, grâce à une prolongation de séjour obtenue à la suite de deux maladies très graves, il se disposa à rentrer en France. Mais il ne voulut pas partir avant d'avoir réalisé un projet d'union qu'il avait formé depuis longtemps déjà, et, six jours seulement avant de quitter Rome, il épousa la signora Isabelle-Antoinette-Laure-Éléonore Tibaldi, fille du célèbre musicien de ce nom, et sœur de la miniaturiste Maria-Felice Tibaldi, mariée à son ami Pierre Subleyras. Cette union qui l'alliait à une famille de noble origine est, remarque M. Port, une preuve suffisante qu'il ne dérogeait à aucune tradition de noblesse personnelle.

A son retour en France, il s'arrêta pendant dix-huit mois à Lyon, où il peignit plusieurs portraits et quatre tableaux religieux, une *Adoration des Rois,* une *Adoration des Bergers,* et une *Présentation au Temple,* pour les Carmes, une *Assomption* pour les Pénitents blancs. Ces quatre tableaux sont actuellement exposés dans l'église Saint-Pierre, à Lyon; les trois premiers ont $4^{m},50$ sur $3^{m},50$, le quatrième n'a que $2^{m},50$ sur 2 mètres. « Ce qui frappe dans ces tableaux, nous dit M. Raoul Trémolières, c'est l'affection marquée du peintre pour les draperies rouges, bleues, jaunes et blanches. »

Avant de quitter Lyon, Trémolières passa marché avec les Chartreux pour deux tableaux, une *Ascension* et une *Assomption,* qu'il leur envoya de Paris, en 1737, après les avoir exposés au Salon, et qui se voient encore de nos jours dans leur église. Ces tableaux, plus grands et plus beaux comme coloris que ceux de l'église Saint-Pierre, ont de tout temps été très admirés. Dans l'historique

de sa famille, écrit par lui, alors qu'il était président du tribunal de Besançon, le grand-père de M. Raoul Trémolières dit qu'il les a vus, et que, quelque temps auparavant, Bonaparte était venu les voir en allant en Italie, « avant la bataille de Marengo », ajoute-t-il.

Rentré enfin dans la capitale, Trémolières travailla sans relâche, car les commandes affluèrent dans son atelier; il peignit alors les deux tableaux pour les Chartreux de Lyon, des trumeaux et des dessus de porte pour les appartements de Lallemand de Bai et du maréchal de Belle-Isle, les toiles de l'hôtel Soubise, enfin son tableau de réception à l'Académie de peinture. Agréé, en effet, l'année précédente, par l'Académie, il fut élu membre titulaire en 1737, sur la présentation d'un tableau dont on lui avait donné le sujet, *Ulysse sauvé du naufrage par Minerve*, actuellement au Musée Fabre, à Montpellier, et que nous avons fait copier pour celui de Cholet.

Dans ce tableau, Ulysse, dépouillé presque complètement de la draperie blanche qui le recouvrait, est attiré hors des flots, sur le rivage, par Neptune, représenté sous la figure d'un vieillard à la barbe et aux cheveux blancs, couronné de roseaux, portant un manteau d'un jaune bitumeux dont un pan retombe sur l'épaule droite, assis sur une urne renversée; de la main gauche, le naufragé se cramponne au bras du dieu, et de la droite il lui montre Minerve qui l'a sauvé. Au-dessus d'eux, effectivement, dans les airs, portée sur un nuage, Minerve, la tête couverte d'un casque empanaché et ceinte d'une couronne de laurier, la poitrine protégée par une cotte de mailles, le corps enveloppé d'une draperie d'un bleu d'azur, la lance à la main droite, étend sur Ulysse son bras protecteur. A gauche, sous le nuage, au bord de la mer éclairée par le soleil couchant, apparaît Calypso étonnée qui accourt les bras en avant. Cette toile, d'une heureuse composition et d'une belle facture, nous montre, plus encore que dans les autres œuvres du peintre, sa prédilection, déjà notée, pour le blanc, ainsi qu'on en peut juger par la blancheur certainement trop éclatante de la draperie qui entoure Ulysse.

Le diplôme qui lui fut délivré par l'Académie à l'occasion de sa réception a été conservé dans sa famille. Nous le reproduisons

dans sa forme littérale, tel que nous l'avons copié sur la photographie même de l'original, qui nous a été envoyée par M. Raoul Trémolières.

Provisions pour
M. de Trémolières.

« L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, établie par « Lettres Patentes du Roy, vérifiées en Parlement, étant à présent « sous la protection de son Éminence, Monseigneur le Cardinal « Ministre, et avec protection de Monseigneur le Contrôleur géné- « ral des Finances, Directeur général des Bâtiments et Jardins du « Roy, Arts et Manufactures de France.

« A tous ceux qui ces présentes verront, salut.

« Le Roy ayant gratifié l'Académie de plusieurs grâces et « faveurs pour élever les Arts de Peinture et de Sculpture au plus « haut degré de perfection qu'il est possible, et principalement « ordonné que nul ne pourrait prendre la qualité de peintre ou « de sculpteur de Sa Majesté qu'il ne soit incorporé dans cette « Compagnie, où sont assemblés ceux qui excèlent le plus dans « les Arts à l'effet de la rendre célèbre et de pourvoir à ce que les « leçons, conférences et autres fonctions publiques et particulières « s'y fassent si soigneusement que Sa Majesté aurait toute la satis- « faction qu'elle s'est proposée. A ces causes l'Académie connais- « sant la capacité et suffisance du sieur Pierre Charles Trémo- « lières, peintre d'histoire, natif de Cholet en Poitou, par les « divers ouvrages qu'il a faits et spécialement par un tableau « représentant *Ulysse sauvé du naufrage par le secours de* « *Minerve*, qui lui avait été ordonné pour ouvrage de réception, « elle a reçu et reçoit ledit sieur Pierre Charles Trémolières en « qualité d'académicien pour avoir présance en toutes ses assem- « blées publiques et particulières, y exercer les charges auxquelles « il pourra être ci-après admis, à jouir des priviléges, honneurs, « pensions et prérogatives attribuées à ladite qualité à la charge « d'observer inviolablement les statuts et ordonnances de ladite « Compagnie et d'obéir et se soumettre à toutes ses délibérations, « ce qu'il a promis et prêté serment entre les mains de M. Coustou, « Directeur et Recteur de l'Académie en présence de l'Assemblée. « En foi de quoi elle lui a fait expédier ces présentes signées des

« officiers en exercice, scellées de son sceau et contresignées par « son secrétaire.

« Fait à Paris le vingt cinquième jour de May mil sept cent « trente sept.

« *Signé :* COUSTOU[1], DE LARGILLIÈRE[2], DU MONT LE ROM[3]. »

Peu après nommé adjoint professeur à l'Académie, Trémolières exposa au Salon de 1738 le paysage qui, à l'hôtel Soubise, faisait pendant à celui de Boucher, puis deux esquisses, *Diane au bain* et *Le triomphe de Galatée,* et trois tableaux, *Vénus embrassant l'Amour, La Comédie, La Musique.* Chargé de faire pour les Gobelins les dessins d'une suite de tapisseries représentant les *Quatre Ages du monde,* il mourut en exécutant l'*Age d'or.* Cette toile de 3m,55 sur 5m,75 figura à l'Exposition de 1740, après avoir été achevée par Delobel, et non Zobel, comme l'ont écrit Charles Blanc et après lui M. Célestin Port. C'est du moins le nom que donne au continuateur de l'œuvre de Trémolières la lettre d'envoi du Ministère à l'administration municipale de Cholet, car le tableau fait aujourd'hui partie du Musée de notre ville, où il a été mis en dépôt, comme réserve du Louvre, par la direction des Beaux-Arts.

Sur cette toile nous voyons, au centre, un groupe de jeunes femmes nues, blondes et brunes, étendues sur le gazon, les unes cueillant des fleurs qui s'épanouissent près d'elles, les autres tendant les mains pour recevoir les fruits, poires, pommes, raisins, etc., que récoltent et leur offrent de jeunes hommes, également nus, suspendus aux arbres qui les ombragent. A droite, assise au flanc d'un rocher, la tête ceinte d'un diadème, une belle femme blonde semble présider aux ébats de cette heureuse jeunesse, et présente à une toute jeune fille, debout devant elle, un rayon de miel qu'elle vient d'extraire d'un trou du rocher; autour d'elles voltigent des abeilles inoffensives. Au-dessous, deux autres jeunes femmes, une brune et une blonde, plongent leurs pieds dans l'eau de la fon-

[1] Il s'agit de Guillaume, et non de Nicolas, qui mourut en 1733.

[2] Mort en 1746.

[3] Sans doute abréviation de Romain, surnom qu'on donnait à Dumont (Edme), 1720-1775, auteur du *Milon de Crotone* du Louvre, pour le distinguer de son père, Dumont (François), 1688-1726, qui a sculpté le *Titan foudroyé,* également au Louvre.

taine qui occupe le premier plan du tableau, nourrissant, l'une, d'un rayon de miel, un lion dont elle caresse la crinière; l'autre, de fleurs et d'herbes, l'un des deux cygnes qui s'avancent vers elle à la surface de l'eau; deux jeunes hommes les accompagnent, l'un offrant les fruits que l'autre cueille à un arbre. A gauche du groupe central, une jeune femme brune, couchée au bord de la fontaine où nagent un canard et sa cane, montre du doigt sur le sol des graines à un couple de perdrix sans effroi; près d'elle, un enfant assis sur un tigre couché reçoit les fleurs qu'un autre enfant cueille et lui présente. Enfin, tout à fait à gauche, une jeune femme tend un fruit à un serpent enroulé autour d'un arbre; au-dessous, un loup lèche et caresse une brebis; au-dessus, dans le fond, un groupe formé de deux hommes et de deux femmes se tenant par la main, danse au milieu d'une prairie, à l'ombre d'un pin sous lequel converse un couple amoureux.

Il est évident qu'il ne faut pas juger Trémolières par ce tableau, car, si la composition en est savante, le dessin large et pur, la couleur en est plus pâle et plus effacée que dans les autres œuvres du maître, peut-être avec intention, la toile étant destinée à servir de modèle pour une tapisserie dont les tons devaient nécessairement s'harmoniser avec les teintes grises des boiseries.

Trémolières mourut le 11 mai 1739, de la poitrine, nous apprend M. de Caylus. Voici son acte de décès copié par nous sur la photographie de l'original appartenant à Mr Raoul Trémolières :

« Extrait des Registres des baptêmes et sépultures de l'église « paroissiale et Royale de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris.

« Du Mardy douzième May mil sept cent trente neuf Pierre Trè- « molières peintre de l'académie royale de peinture et sculpture « adjoint professeur de ladite académie, Epoux de isabelle Tibaldi « âgé de trente cinq ans ou environ décédé hier à dix heures du « soir sur le quay de la megisserie, a été inhumé en présence de « Mr Charles Thomas Cartelly, aumonier de son altesse serenissime « monseigneur le prince Carignan, de Charles Vanloo, peintre pro- « fesseur de l'académie Royale de peinture et sculpture tous les « deux amis du défunt qui ont signé à la minutte.

« Extrait et collationné l'acte ci-dessus sur une copie signée et « collationnée par Mre Chapeau, Prêtre Bachelier de Sorbonne, « curé de ladite église le seize du mois de Mars de l'année mil

« sept cent soixante quatre et déposé dans les Archives de notre « Paroisse, le trente un du mois de Mars de l'année mil sept cent « soixante quatorze lors du mariage de Louis-Pierre Tremolières « avec Anne Catherine Lambermont.

« Délivré à Paris, ce vingt sept du mois de juin de l'année mil « sept cent soixante et quinze.

« ROULLOIN,
« prêtre, vicaire de Saint-Sulpice. »

La femme du peintre, Isabelle Tibaldi, et non Élisabeth, comme le porte l'acte de naissance de son fils Louis-Pierre, resta veuve avec trois enfants, affirme le curateur de ses petit-fils dans le mémoire écrit en leur faveur, deux seulement, dit M. de Caylus. De ces trois enfants qui étaient, paraît-il, des garçons, deux moururent en bas âge, l'autre, Louis-Pierre, avait deux ans et demi à la mort de son père, ainsi qu'il résulte de l'acte de baptême transcrit sur la même pièce que l'acte de sépulture de Trémolières :

« Du jeudy quatrième octobre mil sept cent trente six fut baptisé « louis pierre, fils de pierre charles Tremolières peintre du Roy et « de Elisabet Tibaldi son épouse rue des fossés, le parein louis- « Michel Vanloo, aussi peintre du Roy et professeur de son acadé- « mie, la mareine D^e^ Christine Anne Antoinette Soucis épouse de « Mr Charles Vanloo, aussi peintre du Roy, professeur en son aca- « démie Royale, l'enfant est né du jour d'hier, et ont signé à la « minutte. »

La veuve de Trémolières se remaria avec un sieur Labbé, Intéressé dans les affaires du Roy, qui la laissa veuve une seconde fois. Elle mourut elle-même en 1773, comme le mentionne l'acte suivant :

« Extrait du Registre mortuaire de l'église paroissiale de Saint- « Eustache à Paris.

« L'an mil sept cent soixante treize le dimanche 12 septembre « Isabelle Antoinette Laure Eleonore Tibaldi, âgée de soixante un « ans et trois mois veuve en première noces de sieur Pierre Charles « Tremolières, Peintre du Roy et de son Académie royale, adjoint « professeur à ladite Académie et en secondes noces veuve du sieur « Yves François Labbé Interessé dans les affaires du Roy, décédé « d'hier rue Neuve Saint-Eustache, a été inhumée au cimetière de « Saint-Joseph en présence de Louis-Pierre Tremolières ancien

« secrétaire du Conseil supérieur de Pondichery, son fils, et de « sieur Louis Denis Fossier dessinateur de l'Académie des sciences, « et ont signé. »

Le fils de Trémolières préféra à la carrière artistique celle des affaires, et fut placé par M. de Caylus dans les bureaux de la Compagnie des Indes. Envoyé à Pondichéry, où il occupa pendant dix ans la place de secrétaire du Conseil supérieur, il revint à Paris ruiné par la guerre et les banqueroutes d'alors, et fut forcé, en 1782, pour vivre, de se retirer en Franche-Comté, où sa femme avait des propriétés. Dans l'espoir de recouvrer quelques débris de sa fortune, il retourna à Paris, et y mourut, en 1785, à l'âge de quarante-neuf ans[1], laissant d'Anne-Catherine Lambermont, qu'il avait épousée en 1774, trois enfants, dont deux, Pierre-François et Louis-Jules, avaient, l'un treize ans et l'autre huit, en 1789, lors de la rédaction du mémoire de leur curateur. L'aîné seul vécut et devint dans la suite président du tribunal civil de Besançon, ville où il se fixa et qu'habite depuis la famille Trémolières.

Il nous reste, pour compléter cette étude, à décrire les œuvres de Trémolières, sinon inconnues jusqu'ici, au moins ignorées de la plupart des auteurs qui ont analysé les travaux du peintre. Commençons par la peinture et signalons d'abord :

1° Son tableau d'*Alphée et Aréthuse* que l'on ne connaissait que par la gravure de Fessard, et que M. Raoul Trémolières a, ces derniers temps, retrouvé à Besançon, dans les circonstances suivantes : « J'étais allé, dit-il, chez une dame pour voir de vieilles peintures et des bibelots anciens, et je passais devant un tableau noirci par la fumée, auquel on n'avait pas attaché d'importance. Comme c'était à la tombée de la nuit, je ne me serais certainement pas arrêté devant cette toile, si le hasard ne m'en avait pas fait connaître immédiatement l'auteur. Pour répondre au désir que vous m'aviez manifesté (c'est à moi que la lettre est adressée) d'avoir pour le Musée de Cholet des œuvres ou des reproductions d'œuvres de Trémolières, j'avais fait photographier la semaine précédente une ancienne gravure que je possède et qui a été faite par Fessard d'après un tableau du peintre choletais intitulé *Alphée et Aréthuse*. Or,

[1] Son acte de décès lui donne le titre d' « ancien greffier en chef au Siège général de la Connétablie », tandis que sur les autres pièces, il porte celui de secrétaire du Conseil supérieur de la Compagnie des Indes.

jugez de mon étonnement, quand j'ai reconnu que j'avais sous les yeux le tableau lui-même que je croyais ne plus exister, et dont, bien qu'il soit toujours resté à Besançon, je n'avais jamais entendu parler. J'avais, en effet, quatorze ans lorsque mon père mourut, et j'ignorais qu'il y eût ici de Trémolières autre chose que son portrait qui a toujours été dans ma famille[1]. »

Cette toile, dont les dimensions sont de $0^m,97$ de hauteur sur $1^m,27$ de largeur, est peut-être l'œuvre maîtresse du peintre, celle où il a déployé tout son talent de compositeur ingénieux et fécond, de dessinateur large et habile, de coloriste agréable et lumineux. L'agencement du tableau est vraiment magistral. On connaît le sujet par la gravure[2]. Le fleuve Alphée, sous la figure d'un grand vieillard couronné de roseaux, encore fort et bien musclé, accourt pour s'emparer de la nymphe Aréthuse qui lui a inspiré une vive passion ; mais celle-ci, pleine d'effroi, est enlevée dans les airs par Diane, qui semble adresser au vieillard un regard de reproche, et ce dernier, au lieu du corps de la nymphe, ne saisit qu'un nuage. A gauche, au-dessus d'Alphée, l'Amour, son flambeau à la main, excite le dieu à poursuivre la nymphe. A droite, au-dessous de cette dernière, coule d'un rocher une fontaine qui tombe en cascade dans un fleuve indiqué, au fond, par une nappe d'eau bordée de collines.

On retrouve dans ce tableau traité, comme toujours chez Trémolières, à la manière décorative, les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans ses autres peintures : dessin coulant et facile, touche molle, et cependant plus vigoureuse ici qu'ailleurs, couleur claire, gaie, avec la même prédilection pour le blanc, le jaune, le rouge et le bleu. Ainsi la draperie qui recouvre Alphée est rouge, celle d'Aréthuse bleue, celle de Diane blanche et jaune.

[1] Il ajoutait : « J'ai trouvé le tableau d'*Alphée et Aréthuse* chez un avoué ; mon père, qui était avocat, lui avait toujours montré beaucoup d'amitié et lui avait très probablement fait cadeau de cette toile. »

[2] On lit au bas de cette gravure les vers suivants, qui sont bien dans le goût de l'époque :

Aréthuse aima mieux se changer en fontaine
Que de soulager la peine
D'un dieu pour elle épris des plus beaux feux.
C'est, dit-on, par vertu, mais croyés le contraire.
Le tendre Alphée était vieux :
Un jeune amant l'eût trouvée moins sévère.

Cependant, par l'ampleur de la composition, la correction du dessin, la tonalité du coloris, cette toile nous paraît être l'une des plus belles de Trémolières, de celles qui donnent du peintre la meilleure et la plus juste idée de son talent.

Quant à sa conservation, le tableau, malgré l'enduit épais qui le recouvrait (il était placé dans un fumoir), est en bon état, les figures surtout, dont les tons sont encore vifs et frais.

Citons ensuite un portrait où il s'est peint lui-même, et qui se trouve aujourd'hui à Besançon, portrait sur lequel il s'est représenté en costume d'atelier, la palette et les pinceaux à la main.

Ce portrait, haut de 0m,61 sur 0m,50 de largeur, est celui que possède M. Raoul Trémolières et qui n'a jamais cessé d'appartenir à sa famille. C'est donc le portrait authentique du peintre, celui qui d'ailleurs a été reproduit par la gravure, si peu fidèlement, il est vrai, qu'on a peine à reconnaître l'original, celui enfin qui figure dans les ouvrages de d'Argenville et de Charles Blanc, et dont la planche est également la propriété de M. Raoul Trémolières [1].

Le tableau nous représente le peintre à l'âge de vingt-cinq ans ou un peu plus. Il a dû, par conséquent, être peint par Trémolières pendant son séjour à Rome, et par lui donné, sans doute aussi, à sa fiancée quelque temps avant son mariage. Par cela même, en effet, qu'il est toujours resté dans la famille Trémolières, on peut supposer avec quelque raison que c'est comme souvenir de son mari qui le lui avait donné autrefois, que la veuve du peintre le conserva précieusement pour le léguer à son fils. D'autre part, ce n'est pas seulement la concordance de l'âge qu'avait Trémolières à cette époque avec celui qu'il paraît avoir sur le tableau, qui nous fait penser que ce portrait a été fait à Rome, c'est aussi l'accoutrement particulier dont il s'est revêtu, lequel répond si bien à ses goûts d'alors. Cette sorte de turban de fourrure qu'il s'est enroulé autour de la tête et dont la pointe retombe sur l'épaule droite, ne nous le montre-t-il pas effectivement, cédant au penchant pour les costumes à effet et les attitudes scéniques qu'il avait contracté là-bas en jouant la comédie ? Cela est d'autant plus admissible que ce goût pour les poses théâtrales est naturel aux Italiens, et qu'en

[1] Voir ci-contre, pl. I.

Planche I. Page 118.

PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES

1703-1739.

D'après le portrait authentique appartenant à M. Raoul Trémolières, de Besançon, arrière-petit-fils du peintre

agissant ainsi il devait plaire complètement à la belle Romaine dont il avait demandé la main. Toujours est-il que ce portrait a évidemment été peint par Trémolières lui-même, car, outre son faire habituel qui s'y retrouve partout, la direction des yeux indique, elle aussi, que l'artiste s'est peint en se regardant de côté, dans le miroir qu'il avait près de lui.

La figure est jeune et intelligente, l'œil vif, le nez long, droit et rond à son extrémité ; la bouche relevée aux angles donne à la physionomie un air spirituel, railleur et malin à la fois. La main gauche, qui, au devant de la poitrine, tient la palette et les pinceaux, est bien dessinée et d'un beau modelé. L'ensemble, en un mot, dénote le peintre de talent qui a voulu laisser aux siens une œuvre digne de lui.

Si des peintures nous passons aux dessins inédits du maître, nous signalerons par ordre de date :

D'abord, une sanguine, simple étude d'après la *Vénus de Médicis,* signée au bas et à droite *tremoliere* 1716, de 0^{m},48 de hauteur sur 0^{m},27 de largeur, appartenant à M. Raoul Trémolières. La statue est dessinée de trois quarts et regarde à droite, de telle sorte que la face antérieure et le flanc gauche sont éclairés, tandis que la partie postérieure est dans l'ombre. Ce n'est, nous le répétons, qu'une étude sans importance. Cependant, on est surpris de trouver dans ce dessin d'enfant de treize ans une sûreté de main aussi grande, des hachures aussi habiles, un coup de crayon aussi léger et aussi fin. C'est que ces qualités du dessinateur, la légèreté et la force, l'une n'excluant pas l'autre, mais lui donnant, au contraire, plus de souplesse et de grâce, étaient innées chez notre jeune artiste. Ce sont elles qui plus tard en ont fait un graveur émérite, maniant le burin avec une rare dextérité et donnant à ses eaux-fortes une énergie et un éclat qui ne laissent pas que de surprendre chez un peintre dont la touche manquait certainement de vigueur.

Viennent ensuite deux autres dessins possédés jadis par un membre du barreau de Besançon qui les tenait du père de M. Raoul Trémolières, et qui aujourd'hui font partie du Musée Gigoux de cette ville.

Le premier est une esquisse à la plume teintée d'encre, haute de 0^{m},28 sur 0^{m},43 de largeur, signée *tremollière* 1725 et représentant un *Sacrifice au dieu Pan.* Au premier plan de cette com-

position, une bacchante ivre, soutenue par un satyre qui lui présente une coupe, est assise sur le taureau qui va être immolé, au pied d'un autel dressé, sous un arbre, devant l'image du dieu, pendant que le grand prêtre, drapé dans une longue tunique, la tête couronnée et couverte d'un voile, verse les libations dans le feu allumé sur l'autel. Derrière le flamine, plusieurs prêtres, l'un portant le plateau du vase aux libations, un second à genoux dans l'attitude de la prière ; un autre, un thyrse à la main, lève les yeux au ciel et implore la divinité. A gauche, dans l'angle, un satyre ivre est étendu à terre avec un enfant endormi, couché sur ses genoux. En arrière, un autre satyre danse en chantant avec une bacchante qu'il tient par la main. Dans le fond, à l'ombre d'un arbre, un groupe d'enfants, dont l'un offre des raisins aux autres qui tendent les mains pour les recevoir [1].

Dans cette esquisse, remarquable au point de vue de la composition, Trémolières montre une facilité et une habileté étonnantes, surtout si l'on considère qu'il n'avait que vingt-deux ans quand il la conçut et l'exécuta. On y trouve, en plus, un réel savoir et une connaissance approfondie des choses de l'antiquité. Aussi était-il aisé, avec de telles qualités, de prévoir que le peintre deviendrait un jour maître en son art, si rien ne venait détruire les belles espérances qu'il promettait.

Le second dessin est une sanguine mesurant $0^{m},29$ de hauteur sur $0^{m},19$ de largeur, signée *tremollière* 1731 et intitulée *L'éducation de la Vierge*. Elle nous montre, comme toutes les compositions sur le même sujet, sainte Anne, la physionomie déjà âgée, la tête nimbée recouverte d'un voile retombant sur les épaules, assise sur une chaise, un livre sur les genoux, livre sur lequel, debout devant elle, la Vierge, enfant d'une dizaine d'années, la tête également nimbée, nue, les cheveux attachés sur la nuque, vêtue d'une robe décolletée, avec épaulettes et manches courtes, serrée à la taille par une ceinture dont les bouts noués en arrière flottent élégamment, suit du doigt les lignes tracées sur les pages, tandis que sa mère, la main gauche étendue, semble lui expliquer le sens de ce qu'elle lit. Au bas de la chaise, une corbeille contenant des travaux de couture ; en haut, à droite, une fenêtre éclaire la scène ;

[1] Voir ci-contre, pl. II.

Planche II

Page 120.

SACRIFICE AU DIEU PAN

(D'après l'esquisse à la plume de TRÉMOLIÈRES, conservée au Musée Gigoux, de Besançon)

à gauche, une draperie aux beaux plis forme le fond sur lequel se détache la tête de sainte Anne.

Ce dessin large, aux lignes fermes, aux hachures savantes, dénote chez l'artiste une grande habitude du crayon, et une non moins grande habileté acquise par un travail incessant. C'est que cette étude faite par Trémolières pendant son stage à l'école de Rome, et rapportée par lui dans ses cartons avec tant d'autres dessins et croquis, se ressent, de même que le *Baptême* et la *Confirmation* auxquels avec raison, suivant nous, nous avons assigné comme date la même période, de l'influence indubitable qu'exercèrent les maitres italiens sur le talent du peintre.

Nous avons cherché dans ce travail à jeter un peu de lumière sur l'origine encore obscure de Trémolières, sur sa famille, sur son nom et sur quelques-unes de ses œuvres inédites ou ignorées. Nous croyons avoir réussi, en partie au moins, dans notre entreprise, et la publication de documents, véritables papiers de famille, qui nous ont été gracieusement communiqués par son arrière-petit-fils, sera, nous l'espérons du moins, accueillie avec faveur par les historiens d'art, heureux de pouvoir ainsi compléter la biographie du peintre, forcément écourtée jusqu'à présent, faute de renseignements précis.

Enfin, qu'il nous soit permis, en terminant, d'adresser nos remerciements, en même temps que nos félicitations, au jeune peintre bisontin qui, au lieu de suivre la voie que lui avait tracée son père dans le barreau, a préféré reprendre la palette de son aïeul, et faire revivre dans les arts un nom illustre dont il doit être fier ainsi que nous.

Dr Léon Pissot,
Président de la Société des Sciences et Beaux-Arts de Cholet.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Contrat de mariage de Pierre-Charles Trémolières.

In Dei Noie. Amen.

Prœsenti publico instrumento cunctis ubique pateat et evidenter sit notum quod anno à partu Virginis millesimo septingentesimo trigesimo

quarto, Indictione duodecimà, die verò quartà mensis septembris, feliciter regnante Clemente duodecimo, divinà Providentià Pontifice Optimo maximo, anno ejus quinto.

Essendo conforme à me Notaro verità se asserisce, sia stato, trattato, concluse stabilito il matrimonio trà honesta zitella, sig^ra Isabella Tibaldi, fig^la del sig^re Gio. Battista, romana, da una parte, et il sig^re Pietro Carlo Tremolieres, fig^lo del sig^re Pietro della citta di Cholet, diocesi Pictaviensi, in Francià, dall'altra parte, mediante l'interpositione de communi amici con l'assegno e costitutione della dote, come se dirà in appresso, e volendone sopra di cio stipolare publico instromento, acciò sempre et in ogni tempo ne apparischi la verità quindi e che.

Presente e personalmente costituito el sud^o sig^re Gio. Battista Tibaldi, fig^lo del sig^re Gioseppe, da Modena, da me Notaro benissimo conosciuto, di sua spontanea volontà et in ogn altro mig^lo modo, che vuole e deve, promette e si obliga, che la sud^a sig^ra Isabella Tibaldi sua figluola, prenderà per suo legitimo sposo e consorte il sud^o sig^re Pietro Carlo Tremolières, e con il med^o, servati li riti della santa Romana Chiesa e sagro Concilio di Trento, consumarà il santo matrimonio liberamente.

E vice versâ il sud^o sig^re Pietro Carlo Tremolières, da me Notaro parimenti benissimo conosciuto, di sua spontanea volontà, et in ogn altro mig^lo modo che vuole e deve, promette e si obliga prendere per sua legma sposa e consorte la sud^a sig^ra Isabella Tibaldi, assente d^o sig^re Gio. Battista, suo padre, et essa pnte, e con la medema, servate le solennità sud^e consumarà il santo matrimonio liberamente.

Et acciò che d^o sig^re Pietro Carlo Tremolieres possa con piu onorificenza e decoro sostenere li pesi matrimoniali, detto sig^re Gio. Battista Tibaldi, per dote e nome di dote di d^a sig^ra Isabella, sua figluola, ha dato et assegnato à d^o sig^re Pietro Carlo, futuro sposo, la somma e quantità di scudi mille, moneta romana, quali d^o sig^re Pietro Carlo hora avanti di me Notaro e testimonii infrascritti manualmente et in contante ha ricevati da d^o sig^re Gio. Battista e questi in tante cedole del sagro Monte di Pietà e Banco di S. Spirito di Roma, con la girata in pie di esse et altrettanti ha tirate à se; e di essi se ne chiama ben contento e sodisfatto, et à favore tanto di d^a sig^ra Isabella, futura sposa, quanto di d^o sig^re Gio. Battista Tibaldi, di lei padre, ne hà fatto quietanza in forma anche per patto.

Quel dote come sopra costituita, assegnata e ricevuta d^o sig^re Pietro Carlo Tremolieres hà obligata, assicurata, e cautelata sopra tutti e singoli sui beni, di qual suoglià sorte, genere e specie, tanto presenti quanto futuri e questa restituire in tutti e singoli casi, si costante che sciolto il matrimonio, a d^a sig^ra Isabella Tibaldi e suoi assieme con il quarto dotale, in conformità dello statuto di Roma, e ciò adesso quando verrà il caso,

hà fatto e costituito procuratrice irrevocabile, come in cosa propria, la d^a sig^ra Isabella Tibaldi, sua futura sposa e suoi, à poter prendere il vero e real possesso di tutti e singoli detti suoi beni, e quelli ricevere, godere e usufrettuare sin atti effetiva restitutione della sua dote come sopra costituagli e ricevuta pagamento de frutti e quarto dotale, cedendogli tutte e singole sue raggioni, attioni, ipotheche e privilegii ad haverle con la piena clausula del costituto et effeto del precariò in forma, promettendo haver il tutto rato, grato, valido e fermo, e mai contro di esso fare, dire, opporre è venire, sotto qual si voglia pretesto, causa, ingegno ò quesito colore, altrimenti in evento contrario, vuol esser tenuto à tutti li danni de quali retenendoli, non solo in questo, ma in ognaltro migl modo.

Quæ omnia aliàs etiam ad onia damna de quibusquod pro quibus omnibus observandis et inviolabiliter adimplendis, D^s D. Petrus Carolus Tremolieres se ipsum ejusque heredes, bona juraque in ampliori Rom. Camerà Aplicâ formis solitis, cum clausulis citrà, et d. D. Joes Bapta Tibaldus, pater, se ipsum ejusque heredes, bona juraque in ampliori Rom. Cam. Aplicâ, formis solitis, cum. clausulis citrà obligarunt.

Unica et sic factis, jurarunt super quibus omnibus et singulis promissis petitum fuit à me Notario publico infrà scripto, ut una vel plura seu publica conficerem, atque instrumentum sive instrumenta traderem, prout opus fuerit et rog^tus ero.

Actum Romæ, domi solitæ Illmi D. Advocati Dominici Bagnari, in magnâ domo V. Julii Flandriæ, ad Cesarinos juxta ibid.

Præsentibus D. Dom^o Chelli à Sanctis, Florentino, et D. Josepho Cherubini, filioque Jois Valentini, romano, testibus ad hæc onia et singula vocatis, habitis atque specialiter rogatis.

Ego Bernardinus Angelicus, rom^s civis, publ^s Dei et ap^cae Sedis srâ caus Cm. Caplii Notarius, de pmissis præsens instrum. suscripsi et publicavi, meoque solito signo munivi req. in fide.

Nos ad præsens cameræ almae Urbis conservatores universis fidem facimus atque indubiè testamur suptum D. Bernardinum Angelici de præmissis rogatum fuisse et esse publicum, legalem, authenticum, nostræque Curiæ Capitolii fide dignum notarium, ad talem qualem se facit, ejusque scriptis tam publicis quàm privatis semper in judicio et extra adhibita fuisse et de præsenti adhiberi fidem.

In quorum testimonium datum Romæ, in palatio nostro Capitolino, hâc die. 4° septembris 1734.

Pro sec^io nob. Collegii Cam. Cap. Not.

Joes-Bapta Durinus,
subsecretarius.

TRADUCTION

Au nom de Dieu. Amen.

Par le présent acte public on fait savoir d'une manière précise à tous et en tous lieux, et on notifie que l'an de l'Incarnation mil sept cent trente-quatre, la douzième année de l'Indiction, le quatrième jour du mois de septembre, Clément XII, par la divine Providence, souverain Pontife, heureusement régnant, et la cinquième année de son Pontificat.

Sur ce qui m'est attesté, à moi, Notaire, être la vérité, soit arrêté, contracté, conclu et établi le mariage entre honnête fille, Mad^elle^ Isabelle Tibaldi, fille de M. Jean Baptiste, romaine, d'une part, et M. Pierre Charles Trémolières, fils de M. Pierre, de la ville de Cholet, au diocèse de Poitiers, en France, de l'autre part, par l'intermédiaire d'amis communs et avec l'assignation et constitution de dot dont il sera parlé ci-après, voulant en stipuler acte public, afin que toujours et en tout temps apparaisse partout la vérité.

Présent et personnellement constitué le susdit M. Jean Baptiste Tibaldi, fils de M. Joseph, de Modène, de moi notaire parfaitement connu, de sa volonté spontanée et de toute autre manière qu'il veut et doit, promet et s'oblige que la susdite demoiselle Isabelle Tibaldi, sa fille, prenne pour son légitime époux et conjoint le susdit M. Pierre Charles Trémolières et avec lui, sous l'observation des rites de la sainte Église Romaine et du Sacré Concile de Trente, elle consomme librement le saint mariage.

Et *vice versa,* le susdit M. Pierre Charles Trémolières, de moi notaire également parfaitement connu, de sa volonté spontanée et de toute autre meilleure manière qu'il veut et doit, promet et s'oblige de prendre pour sa légitime épouse et conjointe la susdite demoiselle Isabelle Tibaldi, absent ledit M. Jean Baptiste, son père, elle présente, et avec elle, sous l'observation des formalités susdites, il consommera le saint mariage librement.

Et afin que le susdit M. Pierre Charles Trémolières puisse avec plus d'honneur et de convenance soutenir les charges matrimoniales, le susdit M. Jean Baptiste Tibaldi, pour dot et nom de dot de ladite demoiselle Isabelle, sa fille, a donné et assigné audit M. Pierre Charles, futur époux, la somme et quantité de mille écus, monnaie romaine, que ledit M. Pierre Charles a présentement, devant moi notaire et les témoins soussignés, reçus manuellement et comptant dudit M. Jean Baptiste, en billets du Sacré Mont de Piété et Banque du Saint Esprit de Rome, avec endossement au pied de chacun desdits billets; desquels il se reconnaît bien content et satisfait, et en faveur tant de ladite demoiselle Isabelle, future épouse, que de M. Jean Baptiste Tibaldi, son père, il en a donné quittance en forme, suivant convention.

Laquelle dot ci-dessus constituée, assignée et reçue, ledit M. Pierre

Charles Trémolières a obligée, assurée et cautionnée sur tous et chacun de ses biens de quelque sorte, genre et espèce que ce soit, tant présents que futurs, pour la restituer en tout et singulier cas, que le mariage soit ou non dissous, à ladite demoiselle Isabelle Tibaldi et aux siens, avec la portion dotale conformément aux statuts de Rome, et pour cela, le cas échéant, il a fait et constitué procuration irrévocable, comme de chose propre, à ladite demoiselle Tibaldi, sa future épouse, et aux siens, pour pouvoir prendre vraie et réelle possession de tous et chacun de sesdits biens, les recevoir, en jouir et en avoir l'usufruit jusqu'à complète restitution de la dot qui lui a été ci-dessus constituée et paiement des fruits et portion dotale, lui cédant tous et chacun de ses droits, actions, hypothèques et privilèges, avec la pleine disposition de la constitution et de l'effet du précaire en forme, promettant avoir le tout pour convenu, agréable, valide et ferme, et ne jamais à l'encontre faire, dire, opposer et venir sous quelque prétexte, cause, etc., que ce soit, autrement en cas contraire, il entend être tenu à tous dommages en les retenant non seulement en cela mais de toute autre manière.

Pour l'observation et l'inviolable accomplissement de toutes lesquelles choses et dommages, ledit M. Pierre Charles Trémolières s'est obligé tant lui-même que ses héritiers, ses biens et ses droits dans les formes exigées par la Haute Cour Romaine Apostolique et avec les conditions ci-dessus, et ledit M. Jean Baptiste Tibaldi, père, s'est obligé tant lui-même que ses héritiers, ses biens et ses droits dans les formes exigées par la Haute Cour Romaine Apostolique et dans les termes ci-dessus.

Les choses ainsi accomplies, ils ont attesté toutes et chacune des promesses ci-dessus, suivant que la demande leur en a été faite par moi, notaire soussigné, à l'effet d'en dresser un ou plusieurs actes publics, suivant besoin et de ce requis.

Fait à Rome, au domicile de l'illustrissime avocat M. Dominique Bagnari, au Palais de la rue Jules de Flandres, près et touchant les Cesarini.

Présents M. Dominique Chelli de Sanctis, florentin, M. Joseph Cherubini, et le fils de Joseph Valentin, romain, témoins à toutes et chacune de ces choses, appelés et spécialement requis.

Je, Bernard Angelici, citoyen romain, pour la sainte cause de Dieu et du Siège apostolique, Notaire public de la Chambre du Capitole, ai dressé le présent acte des engagements ci-dessus, l'ai publié et revêtu de mon sceau habituel pour valoir vérité.

Nous, conservateurs en exercice de la Chambre de la noble ville de Rome, à tous déclarons et attestons formellement que le soussigné, M. Bernard Angelici, a été appelé, pour dresser acte des engagements ci-dessus, et qu'il est le notaire public, légal, authentique et digne de foi

de notre Cour du Capitole, comme il s'est toujours conduit, et qu'il a toujours été ajouté foi, comme présentement, à ses écrits tant publics que privés, tant devant les tribunaux qu'autrement.

En foi de quoi donné à Rome en notre Palais du Capitole, ce jour 4 septembre 1734.

Pour le Secrétaire du Noble Collège de la Chambre Capitoline des Notaires.

Jean Baptiste Durini,
sous-secrétaire.

II

Lettre et Mémoire adressés à l'évêque comte de Châlons, par M. Aly, curateur des petits-fils de Trémolières à la fin de 1788.

Monsieur le Comte,

Je prends la liberté de vous adresser un mémoire dans lequel j'ai exposé avec vérité la situation des petits-fils d'un ancien membre de l'Académie de peinture dont j'ai été nommé le curateur. J'ai cru, Monsieur le Comte, devoir ne pas vous laisser ignorer ainsi qu'à l'Académie qu'il existait des descendants du célèbre Tremollières. Je me suis cru obligé de vous apprendre leurs malheurs, de vous peindre leur situation et enfin de réclamer pour eux votre Protection et les secours de l'Académie. Ils en sont, je vous le proteste, Monsieur le Comte, dignes à tous égards, et il ne manque à leur mère malheureuse que la possibilité de pouvoir perfectionner leur éducation pour faire développer en eux le germe de tous les talents. Vous, Monsieur le Comte, qui en êtes le Protecteur né, vous aiderez sûrement à faire éclater ceux des jeunes Tremolières. Madame la Duchesse de Tonnerre qui les connaît a bien voulu se charger de vous demander pour eux votre Protection. Je leur ai aussi assuré d'après la connaissance que j'ai de vos vues bienfaisantes que vous ne seriez pas sourd à leurs prières.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser un mémoire dans lequel j'expose la malheureuse situation de pauvres orphelins à M. le comte d'Angiviller et à l'Académie de peinture, et pour lesquels je réclame quelques secours. Je sçais, Monsieur, combien vous avez d'influence dans la dispensation des grâces que l'Academie fait quelquefois soit aux veuves ou enfants de

ses membres. Souffrez que je réclame vos bontés en faveur des jeunes Tremolières et que je vous prie de ne pas laisser perdre de vue l'objet de leur mémoire à M. le Comte. Vous obligerez des âmes sensibles et reconnaissantes, en mon particulier je vous en aurez une obligation infinie[1].

MÉMOIRE

Pour Pierre-François et Louis-Jules Trémolières, l'un âgé de treize ans et l'autre de huit ans, petits-fils de Pierre-Charles Trémolières, peintre du Roy et de son Académie Royalle.

Des orphelins malheureux, sans fortune et sans appui, viennent avec confiance réclamer celui du Corps respectable dont leur ayeul a eu l'honneur d'être membre; les seuls malheurs de leur famille les en rendraient dignes quand ils ne réuniraient pas l'avantage d'avoir hérité des heureuses qualités de leur Grand-Père. Qu'il soit ici permis, malgré ce qu'en ont dit tant d'historiens, d'en rappeler quelques-unes pour faire plus particulièrement connaître les motifs qui font recourir les jeunes Trémolières aux Bontés de l'Académie. On se permettra aussi un mot sur leur origine.

La révocation de l'Édit de Nantes avait forcé le père de Pierre-Charles Trémolières de quitter la France; il y avait laissé une jeune épouse et de grands biens. Ces biens ont passé par confiscation à des maisons religieuses des environs de St Flour, patrie de Trémolières. La privation de sa fortune ne lui ôta pas le désir de rentrer en France et de se réunir à une femme chérie. Il donna à celle-ci rendez-vous en Poitou; leur réunion fut de peu de durée; Trémolières mourut peu de temps après laissant un fils au berceau que l'Académie a vu depuis au nombre de ses membres les plus distingués.

Le défaut de fortune fit chercher au jeune Trémolières dans le plus beau des arts les moyens d'exister et d'acquérir de la considération. Bientôt les leçons du célèbre J. B^te Vanloo le rendirent digne d'un aussi grand Maître. Après avoir remporté plusieurs prix à l'Académie, il alla en qualité de son élève se perfectionner à l'École de Rome, où il se maria.

[1] Cette pièce n'est évidemment qu'un brouillon de lettre; la répétition de la même phrase en termes différents l'indique suffisamment. Elle est adressée à l'évêque comte de Châlons par M. Aly, curateur des petits-fils de Trémolières, en même temps que le mémoire envoyé par lui à M. d'Angiviller, directeur général des Bâtiments et Jardins du Roi, Arts et Manufactures de France. M. Aly supplie l'évêque d'appuyer près de M. d'Angiviller et de l'Académie la demande de secours qu'il leur a faite en faveur des jeunes Trémolières. L'évêque s'empressa d'écrire à ce sujet à M. d'Angiviller, ainsi qu'il résulte des réponses que ce dernier lui fit les 4 et 12 janvier 1789, réponses que nous reproduisons ci-après.

Peu de temps après son retour à Paris il y mourut âgé seulement de trente-six ans, laissant trois fils dont l'aîné n'avait que trois ans.

On croit superflu de récapituler ici les principaux ouvrages qui ont illustré Trémolières. Dargenville dans la *Vie des peintres célèbres*, le *Dictionnaire* de Morery et celui des Peintres de l'Académie en parlent assez; ils attestent aussi que Trémolières était gentilhomme. On se bornera à raporter son éloge fait par le *Mercure de France* au mois de juillet 1739. Voici comment il s'explique : « La douceur du caractère de Trémolières, sa probité et la politesse de ses mœurs le font regretter de tous ceux qui l'ont connu. Né avec un esprit juste et délicat tous ses ouvrages s'en ressentirent : il sent allier aux grâces de la composition celles du pinceau : génie facile, peintre aimable, quels progrès n'aurait-il pas fait, si une plus longue carrière lui eut permis d'aprofondir les mistères de son art et d'ajouter aux dons de la nature les secours de l'expérience et de l'étude. Il était le digne élève de M. Vanloo l'aîné, et il devait beaucoup aux talents et au goût d'un illustre Protecteur qui l'honorait de son amitié. »

Cet illustre protecteur était feu M. le comte de Caylus; il était aussi toute la ressource de la veuve et des enfants de Trémolières; deux de ces enfants étant morts, il n'est resté que Louis-Pierre, père des deux enfants au nom de qui on a l'honneur de présenter ce mémoire.

Louis-Pierre n'a pas suivi la même carrière que son père; celle des affaires aïant été plus de son goût, M. le comte de Caylus le plaça dans les Bureaux de la Compagnie des Indes. Bientôt sa probité et son intelligence lui méritèrent la confiance de la Compagnie, qui l'envoya dans l'Inde, où on lui confia la place de Secrétaire du Conseil de Pondichéry.

Après environ dix ans de travail dans cet emploi où Trémolières s'était acquis l'estime de ses supérieurs, il était repassé en France avec l'expectative d'une fortune qui semblait devoir le mettre à l'abry de tous événements, mais les malheurs de la dernière guerre et des banqueroutes l'ont tout à fait privé de tout le fruit de ses longs et pénibles travaux, en sorte qu'il s'est trouvé réduit à l'époque de 1782 à se retirer en province avec sa femme et trois enfants pour pouvoir y exister avec le faible revenu du patrimoine de son épouse. Trémolières a peu survécu à cette émigration. Rappelé à Paris par l'espoir de recouvrer quelques débris de sa fortune, il y est mort en 1785 du chagrin de voir ses espérances trompées.

Sa Ve restée en province avec sa famille, vient d'éprouver un nouveau malheur en perdant près du tiers de sa petite fortune par la faillite de celui à qui elle était confiée. Elle y est d'autant plus sensible qu'elle se voit par là privée de pouvoir faire continuer les études de son fils aîné qui depuis deux ans les avait commencées avec un succès qui donnait les

plus grandes espérances. Pour comble de malheur elle habite la partie de la Franche-Comté qui cette année a été ravagée pour ainsi dire par tous les fléaux en sorte que la difficulté de pouvoir y exister est extrême. Enfin cette veuve infortunée, aussi malheureuse qu'elle est intéressante, est dans la situation la plus affligeante.

Le curateur des jeunes Trémolières plus particulièrement touché de leur état, a cru d'ailleurs qu'il était de son devoir de mettre sous les yeux de Mr le comte d'Angiviller et de l'Académie la situation de la mère et des enfants; il le fait avec d'autant plus de confiance qu'il est persuadé que ce Corps respectable et son illustre chef lui scauront gré de leur avoir procuré une occasion de secourir des malheureux qui ont des titres pour réclamer leurs bontés. A celui que leur donne la qualité de petits fils d'Académicien, ils réunissent, on ose le dire, tous ceux que la nature et une bonne éducation peuvent donner. Les deux garçons surtout au nom de qui leur curateur a l'honneur d'adresser ce mémoire, sont doués de toutes les qualités qu'on a vu briller chez leur père. Enfin ils sont, on ose l'assurer encor, dignes des secours du Corps dans lequel leur ayeul s'est illustré.

Un ami du sieur Trémollières s'est chargé de remettre à Mr le comte d'Angiviller les actes qui constatent que Pierre François et Louis Jules sont petits fils de Pierre Charles F. Tr... académicien.

III

Première réponse de Mr d'Angiviller, Directeur général des Bâtiments et Jardins du Roi, à l'évêque comte de Châlons.

A Vlles, le 4 janvier 1789.

J'ai reçu, Monsieur, en effet, il y a quelque tems un mémoire en faveur des petits fils de feu Mr Tremollières de l'academie Royale de peinture, qui m'avait été adressé de franche comté par Mr Aly. Si je ne lui ai pas encore repondu sur ce sujet, c'est que j'ai dû nécessairement communiquer ce memoire au premier peintre, directeur de l'Academie, pour me rendre un compte qui me mette à portée de voir ce qu'il est possible de faire pour ces deux petits fils de Mr Tremolieres. Ses indispositions ne lui ont pas encore permis de remplir cet objet, mais il ne tardera sans doute pas de le faire. Je ne scaurois vous dissimuler qu'au premier aspect il me paraît bien difficile, quel qu'ait été le mérite de M. Tremolières, que l'Academie vienne au secours de ses descendans, ce serait un grand embarras pour les compagnies si la postérité de ceux qui en ont été membres pouvoit retomber à leur charge, d'ailleurs l'Academie n'a

des fonds que pour les dépenses de ses exercices et enseignemens. Quelques fois à la vérité, elle a fait des efforts pour tirer des horreurs de l'indigence quelques-uns de ses membres actuels ou leurs veuves. Mais jamais elle n'a cru qu'être descendu d'un peintre célèbre fut un titre à ses secours; si les s^rs Tremolières couroient la carrière des Arts, ils pourroient trouver dans divers membres de l'Academie des secours gratuits pour se mettre en état de s'y soutenir, mais il ne paroit pas qu'ils soyent dans ce cas; d'un autre côté leur situation quelque intéressante qu'elle soit ne scauroit être un motif proposable à Sa Majesté, pour leur obtenir une pension.

J'attends au surplus au premier moment la reponse au renvoy que j'ai fait de ce memoire pour être mis sous les yeux de l'Academie, et j'aurai l'honneur de vous faire part du résultat.

J'ai celui d'être avec un très parfait et respectueux attachement, Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur.

D'Angiviller.

M. l'Évêque comte de Châlons.

IV

Réponse du même à Mr Aly, curateur des petits-fils de Trémolières.

A Versailles, le 11 janvier 1789.

J'ai reçu, Monsieur, il y a quelque temps avec la lettre que vous avé pris la peine de m'écrire, le mémoire en faveur des petits fils de M. Trémolières, Peintre du Roy, pour lesquels vous sollicités, à raison de cette descendance quelques secours de l'academie de Peinture dont il fut un membre distingué. Je l'ai communiqué par l'entremise du premier peintre de Sa Majesté à cette compagnie dont au surplus je prevoyois bien la réponse et les observations. C'est avec regret que je me vois obligé de vous répondre qu'il n'est pas possible que l'acad^e de Peinture fasse rien pour ces jeunes gens. Il n'en est pas des Academies comme des Communautés qui ont ou qui avoient du moins autrefois des fonds à elles appartenant et une sorte de patrimoine. Mais les Academies tant des sciences que d'arts n'ont que des secours accordés par le Roy pour leur entretien et le payement de leurs officiers. Il ne leur est pas possible de se charger de venir aux secours des descendans de leurs membres quelque distingués qu'ils ayent pu être. Cela n'a jamais eu lieu dans aucune des Acad^es de Paris. Quelque fois l'acad^e de Peinture est venue au secours d'un de ses membres tombé dans la détresse ou de sa veuve. Mais cela a

toujours été par des moyens subsidiaires comme une cotisation entr'eux, du reste elle n'a jamais regardé et ne saurait regarder comme une obligation de secourir les enfants et moins encore les petits enfants d'un de ses membres. Elle est enfin dans l'impossibilité de le faire vu la destination et l'emploi de ses fonds. D'un autre côté être descendu d'un artiste distingué, ne scaurait être un motif présentable à Sa Majesté pour obtenir d'Elle quelques secours en faveur de ces jeunes gens. Vous ne devés point douter que je regrette de ne pouvoir repondre à l'intérêt que vous leur portez.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

D'Angiviller

M. Aly.

V

Seconde réponse du même à l'évêque comte de Châlons.

A Versailles, le 12 janvier 1780.

A peine, Monsieur, venois-je de repondre à la lettre que vous m'avés fait l'honneur de m'écrire en faveur des jeunes s^rs Tremolières que j'ai reçu la réponse de l'academie Royale de Peinture et ses observations sur le mémoire relatif à ces descendans d'un de ses anciens membres. C'est avec regret que j'ai l'honneur de vous informer qu'elles sont entièrement conformes à celles que la connoissance que j'ai de la Constitution de cette Academie m'avait engagé à vous presenter d'avance. Je me flate que vous en sentirés toute la justice, et l'impossibilité où est cette Compagnie de venir au secours des petits fils de cet ancien membre. Le génie et les talents sont vous le scavés, Monsieur, absolument personnels, et il est bien rare que les enfans ressemblent à leur père. Quelle ne seroit donc pas la charge des Academies si d'être descendant d'un de leurs membres même distingués pouvait être un motif à en obtenir des secours, après cinquante ans écoulés depuis sa mort. Les fonds de l'academie ont d'ailleurs une destination qui ne permet pas de les en distraire. Je vous prie de ne point douter du regret que je ressens de ne pouvoir repondre à l'intérêt que vous voulés bien prendre à ces jeunes gens.

J'ai l'honneur d'être avec un parfait et respectueux attachement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

D'Angiviller.

M. l'Évêque comte de Châlons.

III

L'HABITATION DANS LA NIÈVRE

LE PASSÉ.

Avant de traiter des habitations actuelles, il semble naturel de traiter de celles qui les ont précédées.

Nous n'avons à Nevers qu'un très petit nombre de spécimens de l'habitation. Du treizième siècle, il nous reste rue Creuse une maison, bien dénaturée aujourd'hui. Cette partie de la ville n'était pas alors enfermée dans les remparts; c'était la banlieue. Serions-nous en face d'une maison fortifiée? nous ne le voyons pas assez clairement pour nous prononcer. Mais voici le croquis de la façade nord qui est sur la rue.

L'autre façade sur cour n'existe plus; était-elle plus largement ouverte et plus hospitalière? c'est à le croire. Nous regrettons aussi de n'avoir pas à donner le plan de cette maison à son origine. Mais cette construction n'est pourtant pas le seul exemple, car, rue du Lycée, nous retrouvons le reste d'une autre façade ayant la même orientation que celle ci-dessus; elle se rapproche plutôt du quatorzième siècle.

Nous donnons le croquis de ce qui reste, et ce que les transformations successives ont laissé. Se prononcer sur le parti adopté pour la décoration d'ensemble autant que sur la distribution serait certainement téméraire. Pourtant, on serait tenté de croire que vers la fin du treizième siècle on a déjà élevé la maison sur des substructions du douzième siècle.

*
* *

Nous avons retrouvé le quatorzième siècle, dans une maison à loyer avec boutique, c'était une bonne aubaine; elle nous fait entrer dans le confort de l'époque. La chambre est seule encore

ici; les escaliers sont multipliés pour isoler les locataires, ils sont à vis Saint-Gilles pour occuper le minimum de place; la grande cheminée en pierre ouvre son grand âtre, et le manteau en est élevé.

De larges croisées jumelles éclairent et aèrent ces pièces qu'occupe le citadin.

De gros murs séparent chaque voisin, pour les mettre mieux chez eux. C'est là évidemment l'habitation du citadin aisé.

Mais nous avons eu la bonne fortune de trouver un hôtel de riche bourgeois à cette même époque, rue du Sort; nous avons pu, avant les dernières transformations, en rechercher la distribution première, et surtout rétablir la physionomie au moment de son opulence. C'est d'ailleurs ce que nous avons fait pour chacune des constructions anciennes que nous donnons, et pour lesquelles il serait trop facile de prouver l'authenticité, si on l'exigeait.

Le plan est fort curieux, on le dirait disposé pour des parents ayant des enfants mariés. Il serait intéressant de le constater par des recherches.

Mais en dehors de ces preuves, signalons la disposition du rez-de-chaussée sur caves élevé sur la rue de près de deux mètres; à l'entrée, la grande salle d'honneur, avec sa grande cheminée en pierre, avec hotte fort élevée; des corbeaux portant des liernes et des solives apparentes portaient trace des peintures.

Sur cette salle donnent les autres pièces; la cuisine est vraisemblablement sur jardin, avec entrée séparée par un perron.

Aujourd'hui, cet hôtel est devenu un appartement moderne, avec plafond et corniches en plâtre; des ébrasements ont été taillés pour recevoir les croisées et les persiennes classiques, qui battent de leur vantail sur la façade; les rampants des pignons sont recouverts par des dalles plates, sans caractère, les meneaux n'existent plus, et l'appareil disparaît sous un enduit en mortier. Mais, malgré cela, on sent encore l'allure franche et naïve autant que raisonnée de sa première disposition.

*
* *

Le quinzième et le seizième siècle nous apparaissent dans les maisons de Nevers avec un raffinement de confort. D'abord, rue

Adam Billaut : la maison a une grande salle, avec une fort belle cheminée en pierre décorée et armoriée ; des solives, à la française, posées sur des poutres feraient, à cause de leur disposition, la désolation des architectes trop académiques ; car elles ne sont ni perpendiculaires, ni parallèles avec les murs ; pourtant ces poutres sont décorées de moulures fort bien étudiées et bien rendues pour la place qu'elles occupent. D'ailleurs, aucuns des angles de la construction ne sont droits. Le vestibule qui est à côté de la grande salle est présenté avec le même sans-gêne.

Il en est de même dans le premier étage. Une élégante tourelle, mais élégante bien plus par les lignes que par la décoration, qui est d'une grande simplicité, tourelle qui contient l'escalier, s'accuse au premier plan de la façade d'entrée, et d'équerre à la rue.

La bonhomie de cette construction, sans fard, où chaque chose est faite pour sa place, laisse pourtant se dégager une certaine harmonie qui n'est pas étrangère à l'art, au contraire. Les marches en pierre de l'escalier sont faites avec recherche, et accusent un appareilleur peu ordinaire. Serait-ce la demeure d'un bourgeois à l'aise? on pourrait bien le croire.

Pas loin de cette maison il en est une seconde formant l'angle de la rue Adam Billaut et de l'Oratoire ; la distribution n'a guère plus de souci des angles droits que la précédente ; et nous ne l'aurions pas citée, car elle est de même date, si elle n'avait une particularité bonne à signaler : c'est la boutique d'un marchand qui a conservé son enseigne ; et cette enseigne, c'est une Vierge tenant l'Enfant Jésus ; elle est logée dans une niche en pierre ménagée en construisant.

D'ailleurs, nous avons le même sentiment de bien-être, mais augmenté. Un escalier engagé dans le quadrilatère dégage sa flèche en pénétration dans un toit à deux pentes, dont la charpente tout entière, avec chevron-ferme, est bien avivée et tout entière de la date de sa construction.

On peut croire et admettre, facilement, que c'était l'habitation de marchands ou d'artisans aisés.

Rue du Cloître-Saint-Cyr, nous retrouvons une troisième maison du quinzième siècle.

La disposition du terrain permettait ce que nous allons décrire :

une cour sur le devant; derrière, un jardin au niveau du premier étage.

Le véritable appartement est d'ailleurs à cet étage, qui a deux belles chambres arrivant à une antichambre centrale, à laquelle un élégant escalier à vis Saint-Gilles et en pierre, fort bien tracé, donne accès. La tourelle est fort élégante, et l'escalier très doux. Au-dessous, se trouvaient une salle à manger et une cuisine, puis de l'autre côté de la tourelle des bûchers; par la tourelle, on arrive à des caves très élevées et bien appareillées, en moellons piqués, reposant sur des doubleaux à chanfreins.

*
* *

Mais la plus intéressante de ces maisons est évidemment celle de la rue Saint-Martin, où la salle du rez-de-chaussée a des allures princières; largement éclairée devant et derrière, cette maison était entre cour et jardin. De jolis cordons de choux frisés en torsades décorent les corniches et les gables de croisées; ces torsades s'appuient sur des retombées moulurées au devant desquelles s'accrochent par les pieds des personnages en costume de l'époque, dont la sculpture pleine de justesse et de liberté anime cette façade.

A l'intérieur, la grande salle avait un plancher à la française, divisé en trois compartiments par deux poutres moulurées dont les supports dans les murs sont des consoles au devant desquelles des personnages avec costume du temps s'accrochent aussi par les pieds, en décorant les corbeaux.

Au fond de la salle, vers l'angle, est un escalier en pierre engagé formant saillie sur cour, et relevé dans ses ouvertures par des accolades en moulures avec crochets; ces accolades ont dans leurs moulures des choux frisés en torsades, et des crochets avec cette même plante potagère.

Malgré la décadence fortement accusée de cette sculpture et des profils de cette tourelle d'escalier, sculpture qui n'a pas été faite par la même main que celle de la façade sur rue, il reste prouvé le désir qu'on avait d'en faire une riche demeure.

On aimerait à revoir là dedans les dressoirs, le grand fauteuil d'honneur placé comme un trône princier, ainsi que ces mille petits objets et ces tentures de haute lice.

Mais un détail particulier doit être signalé ici, il mérite une mention spéciale. Sous la première volée de cet escalier, en guise de cul-de-lampe, est sculptée dans une gorge de moulure la scène suivante : un homme et une femme s'arc-boutent des pieds, et tirent avec les mains alternées tous les deux, et également sur une traverse. Du côté de l'homme se trouve une truie et ses petits qui la tettent avidement. Ils se suspendent aux tetines. La truie a une allure hardie, elle relève la queue et l'arrondit; elle vient du côté de l'homme.

Du côté de la femme, deux sangliers relèvent allégrement leurs hures, et marchent côte à côte; ils sortent derrière notre personnage, et vont en sens contraire de lui; au devant d'eux, des branches de chêne et des glands qu'ils ne semblent pas voir; ce n'est donc pas à la recherche de la nourriture qu'ils vont.

Dessous cette scène, le même homme est tout seul avec son même costume, mais ramassé sur lui; il lie les cordons d'une chausse qu'il vient de mettre, pendant que l'autre est prête à chausser, à côté de lui. L'homme semble résolu de se dépêcher d'en finir pour s'en aller.

Seraient-ce les amants de la femme et la maîtresse de l'homme que le sculpteur a voulu signaler, et l'image des temps; ou bien la leçon que l'artiste a voulu donner pour que ses habitants évitent les conséquences de la situation? C'est à le croire.

*
* *

A côté de cette opulente habitation, plaçons aussitôt une autre maison de la rue de la Préfecture [1]. Nous sommes en présence d'une maison pauvre, peut-être d'artisan et même d'ouvrier. Il n'y a qu'une pièce au rez-de-chaussée, et une autre au premier étage; au-dessous, une cave.

Dans le rez-de-chaussée, on entre par une porte latérale; une grande croisée éclaire la salle; cette croisée a un linteau à anse de panier très surbaissé pris dans une seule pierre; dans l'axe de ce linteau était une sculpture aujourd'hui coupée. Était-ce une

[1] La façade, dont une partie fut détruite par un incendie et refaite au quinzième siècle, porte encore les marques certaines du douzième siècle.

enseigne? peut-être. Mais de chaque côté se développe par moitié, en belles lettres du quinzième siècle gravées et remplies de mastic noir, la phrase suivante : *Faictz ce que tu vouldras avoir faict quant tu mourras.*

LE PRÉSENT.

Nous passerons le dix-septième et dix-huitième siècle, dont les exemples sont de beaucoup plus fréquents, pour arriver à nos jours; d'ailleurs, nous pouvons ajouter que des types sont sensiblement conformes à ce que nous allons indiquer. Car ce que nous voulons dégager, ce sont les types les plus connus de nos jours, les plus répandus dans le Nivernais; ils se réduisent à trois :

1° Le logement de l'ouvrier, qui souvent est propriétaire de sa demeure;

2° L'habitation du petit agriculteur faisant valoir, ou de celui qui afferme;

3° La maison de propriétaire de ville, village, bourg, ou propriétaire vivant dans ses terres.

Nous ne parlerons pas des cités ouvrières, qui sont l'exception.

Le logement ouvrier.

Ce logement se retrouve dans les hameaux, les villages, les faubourgs et les villes. C'est une pièce unique, avec cheminée en pierre, carrelée ou non; elle est généralement couverte en tuiles plates du pays, quand elle ne l'est pas en chaume; des branches et des pieds d'arbres en grume servent de solives avec planches mal jointes formant plafond; au-dessus, de la paille ou du foin qui protège du froid. Cette pièce est plus ou moins spacieuse; les murs sont en moellons et terre, avec enduit en mortier à l'intérieur.

Dans le Morvan, nous avons retrouvé cette maison avec des murs en bois : ce sont des pieds d'arbres en grume les uns sur les autres, retenus par une entaille à mi-bois à chaque extrémité; ce qui fait que les murs se prolongent en deux contreforts coupés à angle droit, et à angle rentrant.

Des lattes sont clouées pour faire un parement sur lequel, avec un torchis d'argile et de paille hachée, on lisse les intérieurs.

Ce genre de construction disparaît des habitudes; les communications tendent à égaliser les méthodes. Cette méthode, c'est la construction en moellons et mortier. L'orientation de ces maisons est celle du midi ou de l'ouest. Mais il est bon de la voir de plus près, cette habitation, avec sa cheminée, qui invariablement ne fonctionne que si la porte est ouverte, n'ayant d'autre but que de faire appel, et la cheminée celui de refouler la fumée dans la pièce. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir par les plus grands froids la porte ouverte.

Il n'en est pas de même de la croisée; celle-ci, très petite, est systématiquement fermée, condamnée; aussi, si une vitre vient à se casser, une planche la remplace presque aussitôt.

Au plafond de cette maison pendent le râtelier au pain et les chapelets d'oignons ou d'ails, et toute la série des choses superstitieuses auxquelles la famille croit. Le four est généralement adossé à la cheminée.

Dans cette atmosphère, noire de fumée, grouillent le mari, la femme et les enfants, dans une promiscuité complète; heureux encore quand il y a deux lits.

La dépense de ces constructions n'est pas élevée, et les locaux des villes, lorsqu'ils sont loués, rapportent facilement 15 et 20 pour 100.

Le petit agriculteur.

La construction est orientée au midi ou à l'ouest. Le moellon, maçonné de terre avec quartiers aux ouvertures et aux angles, est toujours employé près des carrières; à défaut, les pans de bois avec torchis font les matériaux nécessaires à sa construction; les enduits alors sont des torchis d'argile avec paille hâchée.

La distribution varie peu. Il y a la *maison,* grande pièce où se fait la cuisine et où l'on dort; à côté de la cheminée est le four adossé en saillie à l'extérieur. A côté de la *maison,* la grange donnant entrée d'un côté à un grenier sur la *maison,* et de l'autre au fenil sur *chafauds.* Après la grange, l'écurie.

Au devant de la maison et de ses services, étendu en litière, est le fumier, sur lequel on passe; la pierre à laver étale sur le pas même de la porte tous les débris.

La *maison* se trouve décrite par celle que nous venons de donner

de l'habitation ouvrière. Pourtant, elle est toujours spacieuse, 8 mètres sur 7 mètres environ.

Ce type, que nous pouvons suivre depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours, tend à être remplacé par le suivant : à côté de la *maison*, deux petites chambres; sur le four, un escalier en pierre montant au grenier.

Les bâtiments agricoles ne comptent jamais dans la propriété; aussi les fait-on avec la plus stricte économie; pourtant, on préfère le mortier de chaux au mortier de terre.

Alors une amélioration sensible existe; les croisées sont plus grandes et éclairent mieux, le tirage est meilleur dans les cheminées, dont le manteau est moins élevé; les enfants sont moins sales; mais la porte d'entrée, donnant directement sur la pièce, facilite toujours l'accès du froid en hiver et des mouches en été. Quelques outils sont rangés à un râtelier, et un banc de menuisier utilise le côté industrieux de ses habitants.

La dépense de cette ferme est de 4 à 5,000 francs.

La maison du propriétaire.

Voilà un type qui se reproduit d'une manière inquiétante; je dis inquiétante, car il n'est pas heureux. Ce n'est pas seulement dans le Nivernais qu'on le trouve, c'est du nord au sud, de l'est à l'ouest de la France.

Il n'y a pas de petit maçon, se respectant, qui ne soit capable de la faire. Le type est national, pourrait-on dire.

C'est un carré, que divise un couloir qui le traverse de part en part; deux pièces d'un côté, une de l'autre; s'il y a un premier, l'escalier occupe l'autre coin, à moins qu'on ne le place à cheval sur le couloir.

D'ailleurs, comme à tous les autres types que nous avons décrits, pas de cabinets d'aisances; ou, s'il y en a, ils sont au fond d'un jardin, le plus éloignés qu'on peut, d'une installation sommaire : un trou; au-dessus, une planche percée que recouvre une cabane en roseaux ou en planches mal dressées et mal jointes; et si, par hasard, un cours d'eau est à côté, c'est le dépotoir naturel de l'installation.

Et pourtant, ces maisons sont faites quelquefois avec un luxe de corniches, de rosaces, de peintures, de dorures même. De petites

cheminées à foyers étroits sont au bas de coffres énormes qui engouffrent le chauffage sans débarrasser l'habitation de la fumée; ou bien, si ces tuyaux sont de dimensions convenables, ils sont traînés avec force coudes que le maçon en construisant a bouchés avec les mortiers tombés de sa truelle.

Dans cette habitation, le froid est aussi dangereux en hiver qu'en été, grâce à ces courants d'air si bien ménagés.

Son prix varie de 10,000 francs à 20,000 francs. L'orientation habituelle, sauf circonstance particulière, est du nord au midi, ou de l'est à l'ouest.

L'AVENIR DÉSIRABLE.

Nous avons décrit, et à la fois fait la critique; peut-être nous reprochera-t-on de ne pas indiquer les améliorations, les voici :

La maison d'ouvrier doit être commode, simple, et sa distribution doit être son économie même. En la groupant par quatre, elle est réduite à son maximum d'économie; mais si elle est construite séparément, l'économie peut encore se faire sur le terrain employé. Un étage sur rez-de-chaussée vient à meilleur compte qu'un rez-de-chaussée étendu. Mais une autre économie est celle des matériaux employés; si la portée est moindre, la section est moindre, et plus maniable est aussi l'objet employé. Mais si nous édifions des constructions où les matières premières sont employées sans travaux préparatoires, tels que taille et assemblage, nous atteignons aussitôt le minimum de la dépense.

Plus d'ouvriers spéciaux, plus d'engins coûteux. Voilà évidemment le but qu'on doit désirer atteindre.

Supposons une maison comme ce croquis; les escaliers sont des bois coupés de longueur, les solives courtes sont aussi coupées de longueur. Le toit n'a plus que des faîtages et des pannes qui reposent sur les pignons des murs. Et le carrelage est en carreaux de terre. Quant à la couverture, elle est en chaume, en essiaume ou en tuile de terre cuite. Quel est donc le maçon, si peu intelligent, qui ne soit à même de la construire en entier?

Et pourtant les pièces sont spacieuses, logeables, aérées et bien claires.

Il y a donc moyen de trouver des plans économiques et sains qui satisfassent le programme.

*
* *

Au courant de 1891, près de Nevers, j'ai eu la fortune de réparer une petite ferme conforme au type décrit ci-dessus. La *maison* avait 7m,75 sur 6m,75; le terrain sur lequel elle reposait était presque marécageux, les murs étaient fendus et surplombaient de beaucoup. Le plus sage parti semblait être de démolir des murs en terre qui croulaient et les remplacer par une bonne maçonnerie de mortier de chaux. Je ne le fis pas.

Ce que j'eus à lutter contre les ouvriers mêmes, pour protéger ce qui existait, il serait puéril de le dire ici. Je dois ajouter que la latte du toit était si mauvaise que je renonçais à faire exécuter même de légers travaux. La maison datait de Louis XIII au moins. Je m'intéressais particulièrement au nouveau propriétaire, et je fis tout pour éviter des dépenses. Et cependant j'avais contre moi bien des choses; l'hygiène d'abord. Sur ce terrain humide, la maison n'avait qu'une porte et une croisée de 0m,50 sur 0m,70; le terrain était d'un côté de 0m,70 au-dessus du carrelage, c'était à l'est. Et dans cette pièce enfumée outrageusement, sans lumière et sans air, étaient trois lits, et six ou sept personnes l'habitaient. Il est vrai que l'eau était en permanence sur le carrelage défoncé, et les paillasses étaient pourries en dessous et contre les murs.

Or, il s'agissait de loger trois lits pour six personnes : les parents, deux jeunes filles et deux jeunes gens.

Je commençai par assainir le sol et les murs en creusant autour des fossés qui furent remplis de scories; le bas des murs, à l'intérieur et à l'extérieur cimentés; sous le carrelage, je fis un béton de scories en chaux hydraulique. Ensuite je distribuai la grande pièce en trois compartiments : la *maison* de 6m,75 sur 3m,58, les chambres, de chacune 3m,20 sur 3 mètres.

Chacune de ces chambres eut une croisée; à l'entrée, un tambour. Et la *maison* éclairée par une grande croisée à l'ouest et une autre petite à l'est. Pour éviter que les poutres enfumées et noires de fumée ne tachent les plafonds, je les fis vernir. Je ne mis ni papier ni moulures; la laverie fut placée dans un placard rayonné avec une petite croisée; l'eau est sur l'évier avec une pompe à battant qu'elle va chercher à un puits, que j'ai fait creuser à 6 mètres de là.

La cheminée chauffe les trois pièces. Les meubles ont pris leur place; et il n'est pas difficile au chef de famille de réunir à sa table les dimanches et fêtes trois enfants mariés avec ses petits-enfants qui viennent se joindre à ceux qu'il a chez lui.

J'ai dit que je m'intéressais à cette famille, et j'ajoute que le mari, quand il s'est marié il y a près de quarante ans, ne gagnait que 1 fr. 20 par jour, occupé sur les chemins.

Aujourd'hui, il a pu payer sa petite propriété 4,000 francs.

Mais ce n'est pas tout le travail exécuté. J'ai aussi créé des water-closets avec fosse près du fumier, lequel ne vient plus jusque dans la maison; j'ai fait repeindre les vieilles menuiseries; toutes les menuiseries de la maison ont été achetées d'occasion, mais neuves, et pour tout je n'ai dépensé que 1,200 francs.

Est-il utile de dire qu'on peut mieux faire en construisant à neuf?

*
* *

La maison de propriétaire semble devoir exiger un autre type que celui si répandu; empêcher les courants d'air si dangereux semble devoir être d'une première utilité; réunir toutes les pièces autour d'une antichambre claire et aérée, semble non moins utile. L'année dernière, j'ai fait à la section d'Économie politique une communication avec dessins intitulée *Les constructions économiques :* qu'on me permette de faire passer les dessins. Le résultat serait obtenu avec du pisé, c'est-à-dire de la terre. Il s'agissait de donner un caractère artistique à cette matière première. J'ai essayé, d'autres seront certainement plus heureux que moi.

J'ai aussi une série de dessins et de photographies qui représentent des constructions dans le Nivernais, je demande de les faire défiler sous vos yeux avec une courte description orale. Je ne prétends pas éclairer ni résoudre complètement le problème posé, mais engager d'autres à faire comme moi. Le bien-être n'est-il pas déjà le commencement de la sagesse?

MASSILLON-ROUVET,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

IV

SEPT PEINTURES INÉDITES

DU QUINZIÈME AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

L'Ensevelissement du Christ, par Gilbert VANDELLANT (1544). — *L'Adoration des mages, du Ronceray d'Angers* (XVe siècle). — *La Mort d'une abbesse de Fontevrault* (XVIIe siècle). — *Notre-Dame du Rosaire,* par G. DURAND (1683). — *La Mise au tombeau,* par A. STELLA (1673). — *Les Anges pleurant sur les instruments de la Passion* (XVIIIe siècle). — *Portrait de Pie VII,* par ISABEY (1801).

MESSIEURS,

A la dernière réunion des Sociétés des Beaux-Arts, j'avais eu la bonne fortune de vous signaler une œuvre remarquable, — la seule connue, — d'un peintre naguère fort réputé, Nicolas Lagouz d'Angers, en même temps qu'une curieuse *Annonciation* d'un peintre ignoré, Antoine Talcourt, de Beaufort, qui eut l'idée, pour le moins étrange, de figurer la Sainte Vierge sous les traits de Mme de Montespan.

Je suis heureux de vous signaler aujourd'hui plusieurs tableaux remarquables possédés par des églises du département de Maine-et-Loire. C'est ainsi que, petit à petit, nous pourrons arriver à constituer l'histoire artistique de notre patrie, si riche encore, malgré tant de causes de destruction, si féconde en maîtres architectes, peintres, sculpteurs et verriers, dans le cours des siècles écoulés.

Le département dont j'avais à m'occuper pour l'*Inventaire général des richesses d'Art de la France* n'est pas, tant s'en faut, l'un des plus déshérités, au point de vue des recherches locales. Ses riches archives admirablement tenues, la bibliothèque d'Angers,

avec ses trésors de cartulaires, de chroniques et de documents locaux bien catalogués, sa *Revue d'Anjou*, les *Mémoires* de ses Sociétés savantes, son *Dictionnaire historique et géographique*, œuvre sans analogue de l'archiviste, M. Célestin Port, à qui l'on doit aussi de précieuses recherches sur les *Artistes angevins*, enfin son Musée d'antiquités, le premier Musée de ce genre, fondé en 1841, par M. V. Godard-Faultrier, tout cet ensemble de matériaux semblerait, à première vue, propre à décourager les chercheurs, s'il n'était pas vrai de dire qu'en histoire surtout, rien n'est fait, tant qu'il reste quelque chose à faire.

Je viens de parcourir avec la plus grande attention les cent vingt églises de l'arrondissement d'Angers, armé de mon mieux pour la lutte, — car il faut lutter même sur ce terrain, avec des difficultés de plus d'une sorte, — pourvu de tous les documents antérieurement découverts ou cités. Eh bien! malgré le temps et l'ignorance, malgré les brocanteurs et les collectionneurs, malgré certains architectes, malgré tout, il n'est pour ainsi dire pas une seule de ces cent vingt églises qui ne garde encore un tableau, un vitrail, une inscription, une statue, une cloche, un objet d'orfèvrerie, des stalles, un monument quelconque, dignes d'intéresser l'art et l'histoire.

Je ne veux citer aujourd'hui que quelques tableaux du quinzième au dix-neuvième siècle, et en première ligne une œuvre des plus remarquables de Gilbert Vandellant, que personne encore n'a indiquée.

I

A propos du fameux tableau du *Roi mort*, qui décorait le tombeau du roi René, à la cathédrale d'Angers, je vous ai, Messieurs, nommé Gilbert Vandellant, à qui je ne crois pas déraisonnable d'attribuer au moins une partie de cette œuvre naguère si réputée.

L'écrivain qui s'est le plus occupé de la famille Vandellant, votre collègue M. Port, membre de l'Institut, l'a trouvée en relations d'amitié avec cette autre famille des Lagouz, à qui l'on doit l'*Adoration des Mages*, de Beaufort.

Deux peintres paraissent avoir porté ce même prénom de Gilbert. Le premier, Suisse ou Allemand, de naissance au dire des chroniqueurs angevins[1], — Flamand peut-être, plus vraisemblablement, fut amené en Anjou par le roi René, et y demeura. Cet artiste eut au moins six enfants, entre autres Roland, — cousin et peut-être filleul de Roland Lagouz, — et Jean, dit Gilbert, qu'on trouve mentionné aux dates de 1530 et de 1536. Un historien angevin[2] dit qu'il pouvait être comparé aux meilleurs peintres d'Italie; on citait de lui, comme des chefs-d'œuvre, la suite de tableaux peints dans une église d'Angers, notamment l'*Enfant Jésus jouant avec un petit saint Jean* (sujet souvent traité par les artistes, malgré son inexactitude historique), et aussi une toile dont il avait orné la chapelle des Vandellant à l'église Saint-Michel la Palud : le cardinal de Richelieu, de passage à Angers, fut si fort épris de la perfection de ce tableau qu'il l'emporta à Paris, dans le palais Cardinal, y substituant une simple copie de l'original. Le tombeau de Gilbert Vandellant, dans le cimetière du couvent de la Baumette, fondé par René d'Anjou, portait l'épitaphe suivante : « Cy gist Gilbert Vandellant peintre, qui décéda l'an 1559[3]. »

Aucune œuvre de ce maître n'a été signalée de nos jours. Or, il en existe au moins une, digne de sa réputation. Dans la notice sur la commune de Pellouailles, près Angers, M. Port avait ainsi noté, vers 1876, dans l'église, « un *Ensevelissement du Christ,* de style archaïque ; la Madeleine à genoux, vêtue en grande dame, baise la main du crucifié[4] ». Or, cet *Ensevelissement du Christ* est de Gilbert Vandellant, et porte sa signature, avec la date de 1544.

La composition est peinte sur un panneau de bois de chêne haut de 0m,75, large de 1m,15. La description et les mesures n'en ayant jamais été prises antérieurement, nous ignorons à quelle époque le panneau a été rogné, par le haut et par les côtés, tout au moins.

[1] Jacques Bruneau de Tartifume, *Philandinopolis* (dix-septième siècle), ms. 870, p. 363, de la Bibliothèque d'Angers, et Claude Menard, *Rerum Andegavensium pandectae* (dix-septième siècle), ms. 875, t. II, p. 222.

[2] Claude Menard, ms. 875, t. II, p. 222.

[3] Bruneau de Tartifume, *Angers*, ms. 871 de la Bibliothèque d'Angers, t. III, f° 67; C. Port, *les Artistes angevins,* Paris, 1881, in-8°, p. 305 et 307, et *Dictionnaire de Maine-et-Loire,* t. III, p. 654.

[4] *Dictionnaire de Maine-et-Loire*, t. III, p. 70.

Le Christ, étendu de gauche à droite, les pieds croisés, le bras droit affaissé sur le sol, porte la barbe courte ; sa tête, inclinée sur l'épaule droite, est soutenue, avec respect, par Joseph d'Arimathie, agenouillé près du sépulcre, visible à gauche. Le sang coule abondamment du front, sur les épaules, au côté droit, aux cinq plaies. Marie-Madeleine, prosternée à droite, relève avec précaution le bras gauche de Jésus pour procéder à l'embaumement; de l'autre main, elle plonge dans un vase de faïence blanche à pied orné de rinceaux et portant la date de 1544 en chiffres arabes. Le couvercle, renversé sous une des jambes du Sauveur, porte, sur le bord, le nom de « Gilbert VANDELLANT ». Au centre, la Vierge, agenouillée, de face, joint les mains avec ferveur et résignation, malgré la vive douleur que reflète son visage. Derrière elle, figuraient évidemment les deux myrrhophores, Marie Jacobé et Marie Salomé; mais les bustes ont été rognés : la figure de gauche est vêtue d'une robe violette, avec écharpe rouge ; le mouvement du bras indique qu'elle tenait un objet, un vase à parfums : celle de droite, vêtue d'une robe rouge, à draperie verte, le bras droit replié à la poitrine, porte aussi un vase à parfums. Sur le sol, près du sépulcre, on voit un crâne et des ossements humains. Sur les côtés rognés, les mains jointes des donateurs, l'un et l'autre en robe noire et manteau blanc. Au fond, à droite, un petit château fortifié, baignant dans l'eau, avec montagnes dans le lointain; à gauche, des ruines et une échappée de paysages dans le goût des enluminures et des miniatures de la fin du quinzième siècle.

Les costumes des personnages sont d'une grande richesse. Joseph d'Arimathie est vêtu d'une robe verte, avec manteau rouge, passé sur l'épaule gauche, orné d'un revers noir, au bas de la robe. Marie-Madeleine, les cheveux blonds, relevés derrière la tête, avec longues tresses pendantes, est vêtue d'un fastueux costume du seizième siècle : corsage de velours noir, échancré en carré, cordelière en sautoir, manches de soie jaunes, à crevés blancs, les poignets ornés de dentelles, jupe drapée de rouge avec ceinture à pendants, rehaussés de pierres précieuses; sa main gauche est ornée d'une bague au petit doigt ; il se peut que l'artiste ait voulu peindre un portrait. La Vierge, selon la tradition, est plus modestement vêtue d'une robe rouge à guimpe blanche, avec voile noir, doublé de blanc, rabattu sur le front.

En examinant ce panneau, nous nous sommes posé les questions suivantes :

Ne s'agirait-il point ici de la copie exécutée par ordre du cardinal de Richelieu? Nous sommes évidemment en présence d'un ex-voto; or, c'est sans doute, selon la coutume souvent observée en Anjou et ailleurs, un ex-voto qui ornait la chapelle fondée par les Vandellant à l'église, aujourd'hui détruite, de Saint-Michel la Palud; de plus, d'après des analogies que nous avons notées dans l'histoire de la cathédrale d'Angers, l'*Ensevelissement du Christ*, la *Mise au tombeau*, la *Notre-Dame de Pitié* sont des scènes, à peine différentes, qui décoraient au seizième et au dix-septième siècle la plupart des tombeaux importants : les donateurs agenouillés, du tableau de Pellouailles, dont il ne reste aujourd'hui qu'une partie, figuraient-ils les membres de la famille Vandellant? Ne figuraient-ils pas plutôt des religieux dominicains, des religieux fontevristes, ou d'autres costumés de noir et de blanc? Il serait impossible de donner sur ce point une opinion certaine, mais il se peut que cette composition soit celle qu'exécuta Gilbert Vandellant pour Saint-Michel la Palud, et que fit copier le cardinal de Richelieu.

Aurions-nous donc à Pellouailles, non plus l'original, mais la copie de l'*Ensevelissement du Christ*, par Gilbert Vandellant?

Une restauration récente, avec vernis épais, ne nous permet pas de répondre à cette question. Le tableau a tous les caractères du seizième siècle; si c'est une copie, c'est une copie qui doit être de la plus grande fidélité, — fidélité bien rare au dix-septième siècle, — et la copie exécutée par un vrai maître. S'il est aujourd'hui malaisé de reconnaître certains pastiches d'un original contemporain, si pendant un demi-siècle, au Louvre, la copie du *Diogène* de Rubens, par exemple, a pu figurer sur les catalogues comme un original, vous voudrez bien comprendre, Messieurs, pourquoi je n'ai pas la présomption de trancher la question d'authenticité du tableau de Gilbert Vandellant.

Ce qu'il nous importe le plus de savoir, pour l'histoire de l'art français, nous le savons : Gilbert Vandellant, en grande réputation au seizième siècle, est un artiste dont la France doit s'honorer, malgré l'oubli profond dans lequel ses œuvres, perdues, sont tombées depuis bien longtemps, et ce n'est que justice de le mentionner dans la nomenclature de nos meilleurs maîtres.

II

Dans la chapelle abandonnée de l'École nationale des Arts et Métiers d'Angers, nous avons trouvé un panneau sur bois d'un vif intérêt. Il ne mesure pas moins de 1m,50 de largeur sur 0m,90 de hauteur, et représente l'*Adoration des Mages*. Ce tableau ornait le retable du maître-autel ; il provient de l'abbaye de Notre-Dame de la Charité du Ronceray, dont l'École des Arts occupe la chapelle et le couvent; il est insuffisamment protégé, au milieu des armes hors de service et des ustensiles divers qui encombrent ce magasin.

La Vierge est assise sur un escabeau, abritée sous un treillis, tenant sur le genou gauche l'Enfant Jésus nu; elle est vêtue d'une robe rose avec draperie bleue sur les jambes et guimpe blanche très large; les cheveux, séparés en bandeaux au milieu du front, la tête nimbée, inclinée à gauche. Les Mages s'agenouillent vers la droite, devant le divin Enfant; l'un d'eux présente, de la main gauche, une coupe godronnée avec pied à nœud, et appuie la main droite à la poitrine; il a la tête nue, rasée, une longue barbe, et est vêtu d'une robe de drap jaune à crevés, laissant voir la chausse rouge de la jambe gauche, et d'un mantelet d'hermine. Derrière Marie, saint Joseph est debout, nimbé, vêtu d'une robe grise, d'un manteau rouge, d'une draperie verte sur les épaules; il penche la tête vers l'Enfant et tient les mains croisées tombantes. Au centre de la composition, un autre Mage, debout, tête nue, cheveux en rouleaux, l'épée accrochée au ceinturon, se dirige vers le Sauveur, la main gauche tombante, la main droite tenant une coupe en forme de saint ciboire qu'il va présenter : il est habillé de chausses, avec bouffants à crevés, d'un justaucorps vert, orné de bandes rouges et d'épaulettes rouges. Plus à droite, le Mage noir d'Éthiopie est représenté sous les traits d'un jeune homme à cheveux ras, vêtu d'un maillot à genouillères roses, d'une culotte bouffante à crevés verts, d'une tunique bleue, d'un manteau rose jeté sur les épaules, avec pan tombant à gauche; il est chaussé de sandales noires; sa main droite soulève son chapeau rouge, sa main gauche élève à la hauteur de la poitrine une coupe godronnée en forme de ciboire qu'il s'apprête à offrir à l'Enfant-Dieu. Près de ce

personnage, un arbre. Plus loin, à droite, des chameaux, un serviteur de l'escorte. Dans le lointain, des montagnes; sur la gauche, des portiques.

Ce tableau, d'une belle exécution, a plus de raideur que celui de Gilbert Vandellant, et si les costumes des personnages semblent se rapprocher de la Renaissance française, il nous paraît vraisemblable que l'*Adoration des Mages*, du Ronceray, plus ancienne, a été exécutée en Italie, ou plutôt par un Italien. Bien qu'il ne soit ni daté, ni signé, on peut cependant lui donner un âge presque certain. En effet, le cadre est formé de deux pilastres aux côtés, avec rinceaux dorés, dans le goût de la Renaissance, sur fond noir. Au milieu, à droite et à gauche, un écusson : *écartelé aux* 1 *et* 4 *de... à la croix de gueules, accompagnée de trois merlettes de même; aux* 2 *et* 3 *de... au lion de sable, le chef de gueules; sur le tout, d'argent à la bande fuselée de gueules accompagnée de six fleurs de lis d'azur.*

Ces dernières armoiries sont de la maison du Bellay, qui compte plusieurs illustrations angevines, notamment Philippe du Bellay, abbesse du Ronceray de 1450 à 1455. C'est évidemment à cette époque que fut faite la commande et sans doute aussi l'exécution de ce précieux tableau, qui risque de disparaître, si l'on ne se décide pas, d'urgence, à le placer en un des Musées d'Angers.

III

Dans l'église de Saint-Barthélemy, près Angers, nous nous trouvons en présence d'une œuvre anonyme du milieu ou de la fin du dix-septième siècle, qui rappelle Philippe de Champaigne. Une tradition locale y voit la *Mort d'une abbesse de Fontevrault*.

Sur la droite, une religieuse de cette maison, vêtue d'une robe blanche et d'un scapulaire noir, guimpe de toile blanche, voile noir doublé de blanc, est à demi soulevée sur un lit à pieds tournés; elle tient un crucifix dans les mains. Derrière elle, un ange l'assiste; sa figure, posée de face, est évidemment un portrait, avec cheveux blonds frisés, tombant en boucles à la manière de Louis XIV enfant. Au fond de la ruelle, un religieux fontevriste, portant la crosse abbatiale, appuyée droite sur son bras gauche,

montre à la mourante une vision céleste de Notre-Dame de Pitié, au pied de la croix, dans des nuages. Auprès du lit, dans la ruelle, deux religieuses de Fontevrault (portraits), voilées de noir, sont prosternées; celle de droite lit les prières des agonisants, l'autre prie, les mains jointes, après avoir déposé son bréviaire sur la couche funèbre, et regarde la *Pieta*. Au chevet du lit, à gauche, un bénitier avec son goupillon, sur une table couverte d'un linge blanc [1].

Cette toile d'une grande correction, d'un style élevé, représente-t-elle la *Mort d'une abbesse de Fontevrault,* ou bien une composition allégorique, avec portraits des contemporains du peintre?

L'Ordre de Fontevrault avait cette particularité que les hommes, en mémoire des dernières paroles du Sauveur à saint Jean, restaient soumis à une femme, à l'abbesse générale. Au dix-septième siècle, trois abbesses portèrent le nom de Bourbon : Éléonore de Bourbon, née en 1532, fille du duc de Vendôme, le frère du roi de Navarre, et tante de Henri IV, morte le 27 mars 1611; Louise de Bourbon-Lavedan, morte le 11 janvier 1637, à quatre-vingt-neuf ans; — le tableau de Saint-Barthélemy est manifestement postérieur à ces deux abbesses; — enfin, Jeanne-Baptiste de Bourbon, fille légitimée de France, née du roi Henri IV et de Charlotte des Essars de Romorantin, le 22 février 1608, et morte le 16 janvier 1670. Est-ce cette abbesse qu'il faudrait voir dans le tableau? Sans doute le portrait ne ressemble guère à celui qu'on distingue encore sur les murailles de la salle capitulaire de Fontevrault, ni à celui qui fut gravé en 1648 [2].

Le portrait ressemblerait plutôt à celui de Marie-Madeleine-Gabrielle de Rochechouart-Mortemart, « la reine des abbesses », comme l'appelait Mme de Sévigné, la sœur de Mme de Montespan. Abbesse de Fontevrault en 1670, elle mourut en août 1704, à l'âge de cinquante-neuf ans, ce qui paraîtrait assez concorder avec la date de l'exécution de cette toile [3].

Mais il convient de remarquer que le religieux ne tient pas la

[1] Voir ci-contre, planche III. La gravure ci-jointe n'a pas pu reproduire le tableau dans toute sa largeur, mais les figures sont fidèlement rendues.

[2] La planche existe au Musée d'antiquités d'Angers.

[3] La comparaison de ces portraits a été faite, à notre intention, par M. J. Godron, chez M. Alfred Jubien, d'Angers, qui possède une intéressante collection de tableaux angevins, entre autres celui de Mme de Rochechouart; mais la ressemblance de la moribonde de Saint-Barthélemy et de l'abbesse est assez peu frappante.

Planche III. Page 150

MORT D'UNE RELIGIEUSE DE FONTEVRAULT

ÉGLISE DE SAINT-BARTHÉLEMY

Maine-et-Loire

crosse abbatiale comme un porte-crosse, que l'on représente toujours la saisissant à deux mains et élevée au-dessus du sol; il la soutient à peine, sur son bras, comme si elle lui appartenait, non pas inclinée, comme si le peintre avait voulu montrer par là que la mourante va perdre le sceptre, le gouvernement de l'abbaye. Nous verrions plutôt ici une scène allégorique, avec portraits contemporains, de la mort de la première abbesse de Fontevrault, Pétronille de Chemillé, assistée du fondateur de l'Ordre, Robert d'Arbrissel, dont elle était la compagne vénérée.

Ce qui rend plus vraisemblable encore cette conjecture, ce n'est pas seulement que la religieuse mourante n'a point de croix pectorale, ni d'anneau au doigt, comme toutes les abbesses de Fontevrault, dans leurs portraits, mais c'est surtout que cette belle toile vient de la chapelle de la Pignonnière, située au bourg de Saint-Barthélemy, et qui servit, au douzième siècle, de maison de plaisance à Pétronille de Chemillé, dont la mémoire fut toujours en grande vénération dans ce pays.

Le tableau mesure 1^{m},75 de hauteur et 1^{m},65 de largeur. Nous ne pouvons pas l'attribuer à Philippe de Champaigne; la *Pieta* notamment paraît inférieure à la manière du maître, et pourrait même être d'une autre main que le reste de la composition, d'ailleurs postérieure sans doute à 1670. Mais, quel qu'en soit l'auteur, ce n'est pas abuser d'une épithète que de le qualifier de « maître peintre »; cette œuvre est des plus remarquables.

IV

Sans avoir peut-être autant de valeur, la *Notre-Dame du Rosaire* de l'église de Beaucouzé n'est pas sans intérêt. M. Port l'avait aperçue et la signale en ces termes : « Au fond, un très remarquable tableau du dix-septième siècle représente la Vierge avec l'Enfant, les pieds posés sur un croissant, dans une auréole d'or, le Saint-Esprit planant sur sa tête et le groupe entier entouré de quatorze scènes de la Passion qui lui forment comme une couronne de médaillons[1]. »

[1] *Dictionnaire de Maine-et-Loire*, t. I, p. 238, article *Beaucouzé*.

Un examen minutieux nous permet de compléter et de rectifier cette description, sans contester le jugement de notre érudit collègue.

La Vierge est représentée debout, dans une gloire elliptique en forme de *vesica piscis,* de face, les yeux baissés, les pieds nus posés sur le croissant, suivant la vision de saint Jean, dans l'Apocalypse; dans la main droite levée, elle tient le chapelet du Rosaire, terminé, non par une croix, mais par une médaille. Sur le bras gauche est appuyé l'Enfant Jésus, portant dans les deux mains un autre chapelet semblable. Au-dessus plane la colombe divine.

L'Enfant Jésus a la tête posée de trois quarts à gauche; il est vêtu d'une chemise blanche, avec draperie rouge aux reins et aux pieds. La Vierge est vêtue d'une robe blanche, symbole de la pureté, serrée à la taille et aux pieds, qui sont cachés en partie par les plis de la tunique; son manteau bleu, symbolisant la plénitude de la grâce divine, est agrafé et relevé au bas des hanches en un double feston; son voile arrondi, abaissé sur le front, par pudeur, est surmonté d'une couronne de roses blanches, avec nimbe de douze étoiles.

Autour de Marie, quinze médaillons, — et non quatorze, — de $0^{m},20$ de diamètre, retracent, — non pas les *Scènes de la Passion,* — mais les quinze mystères joyeux, douloureux et glorieux du Rosaire; en commençant par la partie supérieure à gauche :

L'Annonciation;
La Visitation;
La Nativité de Notre-Seigneur;
La Présentation au Temple;
Le Recouvrement de Jésus parmi les docteurs;

L'Agonie au Jardin des Oliviers;
La Flagellation;
Le Couronnement d'épines;
Le Portement de la croix;
La Mort sur la croix;

La Résurrection;
L'Ascension;
La Descente du Saint-Esprit;
L'Assomption;
Le Couronnement de la Vierge au ciel.

Chaque médaillon à fond brun est entouré d'une bordure bleue cendrée de 0m,05.

Aux écoinçons de la toile, qui mesure 1m,60 de hauteur sur 1m,30 de large, sont peintes, sur fond bleu foncé, quatre branches de roses blanches, avec leur feuillage. Au bas du tableau, on lit sur une banderole à fond brun, en lettres capitales romaines blanches :

O Jésus, je vous adore dans tous vos misters et dans les grandeurs ou vous avés élevé vostre digne mère, soies adoré et aimé à jamais.

A gauche, au bas, nous avons été assez heureux pour découvrir, sous une forte couche de poussière, la signature du peintre, G. Durand, 1683.

De cet artiste de valeur, on ne connaissait jusqu'à ce jour qu'une belle copie des *Pestiférés de Milan*, d'après Mignard, datée de 1698, et conservée dans l'église Notre-Dame d'Angers, et une *Assomption*, datée de 1699, conservée dans la chapelle du prieuré de Villemoisant.

Gilbert Durand exerçait à Angers dès 1677 au moins [1].

La *Notre-Dame du Rosaire* était, avant la Révolution, au couvent des Carmes d'Angers [2]. C'est une belle œuvre originale d'un peintre angevin trop peu connu.

V

L'hospice général d'Angers possède, dans le pavillon réservé aux hommes, une *Mise au tombeau* remarquable. Le tableau, mesurant 3m,50 de hauteur sur 2m,60 de largeur, est signé, au bas, dans un feuillage : A STELLA FECIT, 1673 [3].

On sait qu'Antoine Bouzonnet Stella, né à Lyon en 1637, membre de l'Académie de peinture, fut élève de Nicolas Poussin,

[1] Archives de la mairie d'Angers, GG. 176; C. Port, *les Artistes angevins* (Angers 1881), in-8°, p. 106.

[2] D'après la Topographie de Maine-et-Loire, recueil manuscrit de la Bibliothèque d'Angers. (Note de T. Grille), mais plus vraisemblablement aux Jacobins ou Frères Prêcheurs, qui seuls avaient le privilège d'institution des confréries du Rosaire.

[3] L'*Épigraphie de Maine-et-Loire*, par Mgr X. Barbier de Montault (Angers, 1869, in-8°, n° 352), mentionne simplement cette signature, avec une erreur de date, 1675 au lieu de 1673.

et qu'il mourut à Paris en 1682 : il avait donc trente-six ans lorsqu'il exécuta cette magnifique page.

M. A. de Soland, sur la foi de je ne sais quels renseignements, dit, en 1866, dans le *Bulletin historique et monumental de l'Anjou* [1], que cette toile serait une « très bonne copie d'un tableau de Stella qu'on voyait avant la Révolution dans l'église Saint-Jean de Lyon ».

La signature du peintre fait écarter cette supposition : il ne peut s'agir ici d'une copie ; tout au plus le tableau d'Angers serait-il une répétition. Au bas, à gauche, sur la toile, est peint un écusson sommé d'une couronne de marquis, avec les armoiries suivantes : *de gueules à la fasce d'argent, chargée de trois fleurs de lis d'azur, accompagnée en chef d'une couronne d'or fermée;* ce sont les armoiries de Charles de Beaumont d'Autichamp, comte de Miribel, qui fut gouverneur d'Anjou, de 1667 à 1692, bien connu pour ses libéralités pieuses. Il était originaire du Dauphiné, presque du Lyonnais, où il devait avoir des relations, et il est évident que c'est lui qui fit à Stella commande de la *Mise au tombeau,* pendant qu'il occupait le gouvernement de la province d'Anjou.

Jusqu'en 1865, ce tableau ornait le retable en bois sculpté (aujourd'hui au Musée Saint-Jean) de la chapelle de l'hôpital général dit des Renfermés : lors du transport au nouvel hôpital Sainte-Marie, la toile eut des écorchures, que répara, sur les lieux, l'habile pinceau de M. Jules Lenepveu, de l'Institut, alors occupé, avec MM. Appert et Jules Dauban, aux splendides peintures murales qui font de la chapelle Sainte-Marie un véritable musée.

Stella a représenté la scène au moment où, le corps de Jésus étant descendu de la Croix, on procède à l'ensevelissement. Le Christ, nu, est couvert d'une simple draperie blanche. Saint Jean, vêtu d'une robe verte et d'un manteau rouge, pleure, en soutenant sur un linceul le torse affaissé, avec la tête penchée sur le côté droit. Nicodème, portant une longue barbe, cheveux bouclés, drapé de jaune, occupe le côté droit : il se penche en soutenant la jambe gauche du Sauveur, et s'apprête à relever l'autre jambe afin de coucher le corps sacré sur un grand suaire blanc. Derrière Nicodème, se tient la Vierge, debout, de face, joignant les mains, pleu-

[1] Page 370.

rant; elle est vêtue d'une robe rose à manches étroites, avec voile bleu. Derrière saint Jean, une sainte femme apporte un linge blanc. A gauche, Joseph d'Arimathie, jambes nues, tunique bleue et grise, turban bleu, le visage barbu, tient une extrémité du suaire sous le corps de Jésus, élevant les yeux vers le ciel. Tout à fait vers la gauche, une sainte femme, en larmes, pieds nus, appuyée sur le coude gauche, tend le bras droit vers Jésus, comme pour le supplier encore. Au fond, à droite, une caverne pour le tombeau; à gauche, paysage.

Le coloris et le dessin de ce tableau sont, comme la composition elle-même, très dignes de la réputation de Stella.

VI

Dans le même hospice, on conserve aussi une toile circulaire de 1m,20 de diamètre, provenant de l'hôpital Saint-Jean d'Angers. Cette toile, du dix-huitième siècle, est malheureusement anonyme. On y retrouve encore de grandes qualités de grâce et d'expression, un dessin correct, des tons chauds. Ce sont des *Anges pleurant sur les attributs de la Passion.*

Un des anges, vu de face, nu, cheveux bouclés blonds, ailes demi-éployées, avec draperie bleue, le bras gauche tombant, plane dans des nuages; sa main droite élève la sainte couronne d'épines, pieusement enveloppée dans un linge blanc. A gauche, à mi-corps, de profil à droite, un autre ange, la tête inclinée, s'essuie les yeux, avec une draperie rouge, peut-être le manteau de pourpre de la flagellation, en même temps qu'il présente horizontalement la lance, la pointe à droite, teinte du sang de Jésus, à un troisième ange, de face, tête penchée, en adoration, qui d'un geste de la main gauche, au-dessus de la tache de sang, montre son indignation et sa tristesse. Une profonde douleur est peinte sur le visage des trois anges.

VII

A l'évêché d'Angers, nous trouvons une précieuse miniature d'Isabey, tout à fait oubliée dans les nomenclatures de ses

œuvres[1], le *Portrait de Pie VII*, le plus beau portrait peut-être de ce pape. La peinture sur ivoire mesure 0m,06 de diamètre. Le Souverain Pontife est représenté en buste, de face, cheveux bouclés sur les côtés, rares au front, couverts d'une calotte de soie blanche visible seulement à droite. Le personnage est revêtu d'un camail de soie rouge, d'une étole de même couleur à orfrois jaunes et colombe divine, liée par une agrafe blanche ; le camail bordé de fourrures blanches laisse voir le collet blanc bleuté.

Cette miniature, sertie dans un cercle d'or, forme le couvercle d'une boîte ou tabatière en buis, qui fut donnée par Napoléon Ier, à l'occasion de la signature du Concordat, à l'un des négociateurs, l'abbé Bernier, ancien curé de Saint-Laud d'Angers, mort évêque d'Orléans, en 1806. La mère du prélat, qui était fort âgée et habitait l'Anjou, fit don de la boîte historique à l'abbé Bastard, successeur de Bernier à la cure de Saint-Laud, que l'évêque d'Orléans affectionnait vivement. Celui-ci vendit, moyennant 36,000 francs, les diamants qui entouraient la miniature à l'orfèvre Chesneau, rue Saint-Laud, à Angers.

La peinture d'Isabey étant échue aux héritiers de l'abbé Bastard, qui habitaient la Vendée angevine, ceux-ci cédèrent en 1835 ou 1836 le précieux objet à un collectionneur distingué de Saumur, l'abbé Joseph Briffault[2], dont le petit musée fut vendu aux enchères publiques, en janvier 1867. Pendant cinq ou six ans la tabatière de l'abbé Bernier avait été déposée dans la collection Quelin, à Angers, avant 1851[3].

Un prélat dont le goût pour l'art et l'archéologie a été très utile à son diocèse, Mgr Angebault, évêque d'Angers de 1842 à 1869, se rendit acquéreur de la miniature d'Isabey, et l'a donnée, en 1867, au Musée diocésain.

D'après une note du 2 avril 1860, signée de l'abbé Briffault, et qui nous fournit une grande partie de ces renseignements, une tabatière semblable à celle-ci fut donnée en même temps au car-

[1] Il n'est fait aucune mention du *Pie VII* dans la liste des œuvres d'Isabey publiée dans le *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, par E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray (Paris, Renouard, 1882, in-8°), t. I, p. 805, ce qui permet de penser que cette œuvre n'a paru à aucune exposition.

[2] Né en 1797, mort à Saumur en 1866.

[3] La vente de cette collection eut lieu le 23 juin 1851, sur le *Catalogue* imprimé (Angers, Cosnier, in-8° de 49 pages). — *Nouvelles archéologiques*, n° 29, p. 4.

dinal Consalvi : par disposition testamentaire, la tabatière du cardinal fut vendue en 1824[1].

ISABEY a signé son œuvre au revers[2]; lorsqu'il l'exécuta, on a pu dire qu'il était au point culminant de son talent[3]. Cette miniature en parfait état de conservation est donc précieuse au double point de vue de l'Art et de l'Histoire.

VIII

J'arrête ici mon petit rapport. Je crois n'avoir mentionné que des œuvres de réelle valeur, dignes d'être connues. C'est assez d'ailleurs pour montrer, une fois de plus, combien nous sommes loin d'avoir épuisé les recherches qui permettront d'écrire un jour l'*Histoire de la France artistique*. Si, malgré tant de causes de destruction, après tant d'autres moissonneurs, sur un champ relativement restreint et déjà très exploré, j'ai pu former la petite gerbe que j'ai l'honneur de mettre sous vos yeux, n'est-ce pas la preuve qu'il existe encore en France, oubliées, inconnues, des œuvres d'Art nombreuses, qu'il est urgent de sauver de l'oubli, pour les protéger contre la destruction?

Joseph DENAIS,

Membre de la Société nationale d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers (ancienne Académie d'Angers).

[1] Musée diocésain, à l'évêché d'Angers. — V. ARTAUD, *Histoire de Pie VII*, 2e édit., Paris, Le Clere, 1836-1837, 2 vol. in-8°, t. I, p. 184; t. II, p. 624. Une « boîte pour M. le cardinal Consalvi avait été remise à Mgr Spina » le légat; le cardinal en remercia Napoléon par lettre du 30 septembre 1801. La correspondance de Talleyrand, à la date du 10 octobre 1801, annonce à Cacault que le premier Consul (il écrit sous sa dictée) se propose d'envoyer « quelques chapelets, un camée, à chaque plénipotentiaire *une boëte ornée du portrait du Pape*, sans un seul diamant ».

Dans son testament, Consalvi « ordonna qu'on vendît toutes les boîtes d'or enrichies de diamants qu'il a reçues de divers souverains à la suite de tant de traités : telle fut la destination de la boîte remise à l'occasion du concordat de 1801 », dit l'historien de Pie VII, t. II, p. 624.

[2] Ainsi qu'a bien voulu s'en assurer, à notre intention, M. l'abbé Ch. Urseau, secrétaire de l'évêché.

[3] Ed. TAIGNY, *Isabey, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1859, in-8°, p. 31 (extrait de la *Revue européenne*).

V

LA CHAPELLE DU *CORPUS DOMINI*

DE LA CATHÉDRALE DE TOULON, ET SA DÉCORATION PAR CHRISTOPHE VEYRIER.

Dans un ancien cartulaire de la chapelle du *Corpus Domini* ou du Saint-Sacrement de la cathédrale de Toulon, il est dit qu'il n'existe aucun « titre » sur l'époque de la fondation sous ce vocable d'une chapelle ou d'une association religieuse. Il y est encore dit qu'il est permis de supposer, Toulon étant ville épiscopale depuis le troisième siècle (?), que l'établissement de la chapelle et de la confrérie du *Corpus Domini* remonte aux premiers temps du christianisme[1].

Le plus ancien registre, commençant en 1530 et finissant en 1620, renferme les noms des membres de la confrérie et les versements faits par eux. Un autre registre contient les lignes suivantes : « En 1545, sous le titre de *Corpore Domini*, en l'église parrochiale de Toulon, il existait une grande corporation appelée aussi du Saint-Sacrement. En l'année 1609, le pape Paul V accorda des indulgences à la confrérie[2]. »

Nous avons, en outre, rencontré dans les vieilles archives hospitalières une pièce contenant ce passage : « La chapelle du *Corpus Domini* a été fondée en 1504, sous l'épiscopat de Danès (Denis) Briçonnet[3]. » Bien que ce document ne soit pas revêtu des formes officielles ou ne provienne pas d'un officier ministériel, son authenticité, après ce qui vient d'être rapporté plus haut, ne saurait être contestée. D'accord avec la tradition, nous ajoutons que la chapelle fondée en 1504 par l'évêque Briçonnet a pu être construite sur l'emplacement occupé, depuis les premiers âges du christianisme

[1] Archives communales, série GG. 22, registre.
[2] *Ibid.*, GG. 21.
[3] Archives hospitalières, BB. 118, carton.

dans nos contrées, par un petit édifice religieux sous le vocable du *Corpus Domini* ou du Saint-Sacrement.

Nous venons de voir que le plus ancien cartulaire de la chapelle dont nous nous occupons ici, renferme les noms des membres de la confrérie et les versements faits par eux [1]. Les comptes trésoraires relatifs aux réparations, reconstructions et décorations successives du bâtiment, se trouvent dans des registres postérieurs et ne remontent pas au delà de 1635 [2]. En cette année 1635, les fondeurs Bérage et Barbaroux fondent et façonnent deux grands candélabres en laiton. En 1640-1642, Louis et Jean Carravaque, menuisiers sculpteurs, exécutent un autel, que le peintre Jean-Jacques, de Paris, peint ou dore en partie; et, deux ans après, Louis Trouvé, orfèvre, façonne et cisèle six chandeliers d'argent [3].

En 1648, on répara la chapelle du *Corpus Domini*. Pour son ornementation, Pierre Puget sculpta un retable, qu'il dora et peignit. Ce fut le 3 janvier 1650 que, par acte reçu par Me Blancard, notaire, cet artiste reçut, pour prix de son travail, la somme de 236 livres 10 sols tournois [4].

De 1654 à 1660, on reconstruisit, en l'agrandissant, la chapelle du *Corpus Domini*, dite aussi du Saint-Sacrement. Pour cet agrandissement, il fut pris 14 mètres carrés de l'emplacement d'une petite maison contiguë à cette chapelle, que la communauté et le chapitre avaient acquise, pour agrandir la cathédrale, au prix de 666 livres, par acte du 3 juin 1654, notaire Cogorde. Les frais de reconstruction de la nouvelle chapelle s'élevèrent à 12,551 livres 6 sols 2 deniers, et les ouvrages de décoration « de la main du fameux Puget » coûtèrent 5,095 livres; le payement de ces deux sommes fut entièrement à la charge de la confrérie [5]. Les travaux de reconstruction avaient été dirigés par l'architecte Jean Ribergue, en même temps chargé, en qualité de « mestre d'œuvre », de l'agrandissement de la cathédrale, à l'extrémité du bas côté droit de laquelle se trouva soudée, par cet agrandissement, la chapelle du *Corpus Domini*, qui, jusqu'alors, avait été isolée, mais non

[1] Archives communales, série GG. 15, registre.
[2] *Ibid.*, GG. 16.
[3] *Ibid.*, GG. 23, registre, fol. 33.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, GG. 26, carton.

loin, ainsi qu'on peut s'en assurer, de l'ancienne église romane agrandie par Ribergue.

A la suite d'un violent incendie qui se déclara dans la chapelle le 20 mai 1681 [1], la belle décoration en bois doré, de Pierre Puget, consistant en une custode ou autel, avec retable composé d'architecture et de sculpture [2], mesurant 4m,20 environ de largeur et 3m,60 de hauteur, fut complètement détruite, ainsi que les quatre statues en bois de noyer exécutées par Raymond Langueneux, après le départ de Puget pour Gênes [3].

Aussitôt après, les prieurs de la chapelle du Saint-Sacrement, avec l'assentiment du vicaire général official de l'évêque, du chapitre et des consuls, avec lesquels ils avaient longuement conféré, décidèrent de réparer le bâtiment et de refaire en matières moins combustibles, en marbre et en stuc, l'autel et toute la décoration [4].

Cette décision prise, Claude Dubreuil, élève de Puget, sans qu'il en eût reçu la commande, se hâta de faire un modèle de décoration, en bois et cire, peint et doré, auquel il travailla environ quatre mois. Les recteurs permirent à l'artiste d'exposer son modèle dans la chapelle, mais, paraît-il, sans prendre aucun engagement. Or, il arriva que, pendant l'exhibition publique de ce projet de décoration, les membres du chapitre et le grand vicaire, en l'absence de l'évêque, sur la présentation d'un dessin de Christophe Veyrier, qui était venu d'Aix, où, après avoir quitté Toulon, il s'était établi dix-huit mois auparavant, commandèrent à ce dernier la décoration actuelle, dont le prix fait fut passé le 20 mai 1682 [5].

Dubreuil, évincé, protesta et intenta un procès aux recteurs de la confrérie et à Veyrier, en donnant pour motif de son instance judiciaire que lesdits recteurs, satisfaits de son modèle, lui avaient promis, chose dont ces derniers se défendaient, de lui donner le prix fait, et que, du reste, ils auraient dû mettre la nouvelle décoration aux enchères sur la mise à prix de 8,000 livres, somme

[1] Archives communales, série GG. 23, registre.

[2] Prix fait et devis, le 14 janvier 1659, Me Lesperon, successeur de Vaccon.

[3] Archives communales, GG. 23, registre.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, GG. 23, et minutes de Me Bertrand, notaire, successeur de Me Thouron, année 1682, p. 230 à 237.

pour laquelle il avait offert de l'exécuter. Ce fut peine perdue; Dubreuil fut débouté de sa demande et condamné aux dépens par jugement du 17 juillet 1682, deux mois après que le marché avait été passé avec Veyrier. Néanmoins, par un acte de transaction, en date du 26 janvier 1697, notaires Moutton et Fabre, intervenu entre les recteurs et Nevière, écrivain de la marine, représentant Dubreuil absent, sur l'avis de l'évêque, il fut accordé au sculpteur une indemnité de 110 livres pour son modèle [1].

En 1691, un maçon sculpteur, du nom de Jean Brunel ou Bounet, fut chargé de passer une couche de plâtre blanc sur les parois de la nef et de sa coupole, d'ouvrir une fenêtre dans la partie la plus haute du mur oriental et de pratiquer sur chaque mur latéral de ladite nef une niche en tout point semblable à celles existant dans le sanctuaire, à droite et à gauche de l'autel, avec la différence que « les figures seront d'une autre mixture (?), et tel que lui seront indiqués, sans que led. entrepreneur soit obligé de fournir la dorure [2] ».

En 1718, sans doute pour mieux corriger la nudité des murs latéraux de la nef, et aussi, pensons-nous, pour mieux accompagner la riche décoration du sanctuaire, les recteurs firent remplacer les deux niches, avec ornements et figures, par deux grands tableaux représentant, l'un, le *Triomphe de l'Eucharistie;* l'autre, *Melchisédech bénissant Abraham* [3]. Ils firent, en même temps, boucher la fenêtre, mal disposée pour la distribution de la lumière; fenêtre qui fut remplacée par un lanternon qu'on établit au sommet de la coupole [4].

Une partie des sculptures en stuc, exécutées entre 1682 et 1686, ayant souffert au commencement du dix-huitième siècle, et le mal n'ayant fait qu'empirer, en 1740, on les fit réparer par Selmy père et fils, sculpteurs et doreurs [5].

Quelques années après, en 1745, Jacques Volaire fut chargé par les recteurs de peindre un assez grand tableau, pour être placé à l'entrée de la chapelle, au-dessus du banc des prieurs. Cette toile, qui

[1] Archives communales, GG. 23, et minutes de Me Gence, notaire, année 1697.

[2] *Ibid.*, GG. 21, p. 112-115, et *Revue de l'Art français,* 8e année, p. 249-251.

[3] *Ibid.*, GG. 23, et *Revue de l'Art français,* 4e année, p. 325; articles de M. Ginoux.

[4] D'après ce qui vient d'être dit, on est porté à croire que Veyrier ne fit pas peindre la coupole « d'après son dessin représentant une histoire », peinture qui devait être payée en sus des 10,000 livres de son prix fait

[5] Archives communales, GG. 23, et *Revue de l'Art français,* 4e année, p. 326, article de M. Ginoux.

représente une *Gloire* ou le *Saint Sacrement adoré par des anges*, a été déplacée et se voit aujourd'hui dans la chapelle de la Vierge [1].

En 1863, la Commission municipale des Beaux-Arts ayant été informée par M. l'archiprêtre Tortel, curé de la cathédrale, que la réparation du chœur de l'église nécessitée par la chute récente de la foudre avait amené la découverte de l'état de détérioration très avancé des sculptures de la chapelle du *Corpus Domini*, ladite Commission, dans sa séance du 16 février, chargea, après approbation du maire, le sculpteur Montagne de la réparation des sculptures moyennant la somme de 500 francs, votée par le conseil municipal. L'année suivante, les peintres Calmette et Bonnifay, après avoir terminé, sous la direction de M. Révoil, architecte du gouvernement, les peintures murales du chœur de la cathédrale, entreprirent la restauration de la partie architecturale de la chapelle, cette restauration comprenant, outre la réfection de quelques parties écornées, le renouvellement de la peinture et de la dorure. La même année, les deux grands tableaux qui couvraient les murs de la nef, ayant beaucoup souffert de l'humidité dans leur partie inférieure, furent, ainsi que celui de Volaire, qui se trouvait à l'entrée, restaurés par le peintre Ginoux [2].

Pierre Landouillet, écuyer, seigneur de Loginière, commissaire général de l'artillerie de la marine de la ville de la Flèche, tué par un éclat de boulet le 15 avril 1690, a été enseveli, le lendemain, au devant de la chapelle du *Corpus Domini* [3].

DÉCORATION ACTUELLE DE LA CHAPELLE DU *CORPUS DOMINI*,

PAR CHRISTOPHE VEYRIER.

Par contrat du 20 mai 1682, reçu par Me Vallavieille, notaire, les prieurs de la confrérie du *Corpus Domini* donnèrent le prix

[1] Archives communales, GG. 12, et *Revue de l'Art français*, 6e année, p. 325-327, article de M. Ginoux.

[2] *Rapports de la Commission municipale des Beaux-Arts* (1861-1869), séance du 16 février 1863.

[3] Archives communales, série GG. 82, registre de l'état civil de la paroisse Sainte-Marie.

fait de la réfection de l'architecture et de la sculpture de leur chapelle à Christophe Veyrier, moyennant la somme de 10,000 livres [1]. L'acte fut passé dans le palais épiscopal, en présence de Mre Cabasson, vicaire général et official de Mgr l'Évêque, de Mre d'Aymar de Pierrefeu, chanoine, administrateur de l'église cathédrale en l'absence du premier consul, de MM. les consuls et trésorier de la ville, de Christophe Veyrier, du peintre Laurent Jacques, fournisseur du cautionnement, et de deux témoins requis [2]. Au moment de la passation de l'acte, Veyrier reçut un acompte de 1,800 livres, le reste de la somme promise devant lui être payé en proportion de l'avancement des travaux, qui durèrent quatre ans, et dont le dernier payement eut lieu le 26 mai 1686 [3].

DESCRIPTION

Nef.

Une grande arcade ogivale, s'ouvrant sur le mur de fond du bas côté droit de l'église, donne accès à la chapelle du *Corpus Domini*. Cette ouvertnre, que domine un grand crucifix en bois peint, est fermée par une haute grille en fer à lances. La chapelle se compose d'une nef carrée surmontée d'une coupole sphérique, avec lanternon, et d'un sanctuaire en forme de niche demi-circulaire en plan et en élévation, ou hémicycle voûté en cul-de-four, ayant son diamètre moins grand que la largeur du mur sur lequel il s'ouvre. Contre ce mur, que ne pénètre qu'en partie, dans le sens de la largeur, le susdit sanctuaire, sont, à droite et à gauche, deux pilastres engagés dont l'un cache le devant du pied-droit de l'arcade ou frontispice du même sanctuaire. Ces pilastres, auxquels on a ajouté plus tard des cannelures imitées par la peinture, sont de même ordre, de même hauteur et de mêmes matières, feintes ou réelles, que les deux colonnes torses qu'on voit sur les côtés de l'autel. Ils s'élèvent sur le soubassement ou stylobate engagé qui fait suite, par retour d'équerre, à celui de l'abside, et qui se continue seulement sur les murs latéraux de la nef. Ils supportent une corniche

[1] Voir le prix fait et le devis dans le mémoire de M. Ginoux inséré dans le *Bulletin des réunions des Sociétés des Beaux-Arts*, année 1890, p. 375.

[2] Archives communales, GG. 23.

[3] *Ibid.*, GG. 274, 275.

saillante, ornée de modillons, se développant, ainsi que le soubassement, sur la plus grande partie du pourtour de ladite nef, pour, ensuite, après des ressauts répétés, se raccorder à la corniche horizontale, de même forme, du fronton du retable de l'autel, adossé au mur absidal.

Aux quatre angles de la nef, sur les pendentifs ou corps de voûte faisant suite à la coupole, sont sculptés, en stuc, des jeunes anges soutenant des attributs sacerdotaux. Inférieurement à la corniche saillante dont il vient d'être parlé, les murs latéraux de ladite nef sont presque entièrement couverts par deux tableaux mesurant chacun, non compris le cadre, 5^{m},80 de largeur et 2^{m},90 de hauteur. De ces deux toiles, celle représentant le *Triomphe de l'Eucharistie* est de Jean-Baptiste Vanloo, l'autre, où l'on voit *Melchisédech bénissant Abraham*, est une copie (?) faite par Jean-Baptiste Achard, de Correns (Var), qui reçut le payement de ces deux ouvrages.

Au-dessous de la toile de Vanloo, contre le soubassement, se trouve un bas-relief en marbre, protégé par une grille en fer, représentant l'*Ensevelissement de la Vierge*. Ce bas-relief, dont les figures sont quart nature, mesure 2 mètres de largeur et 0^{m},65 de hauteur. Exécuté en 1746, par Michel Verdiguier, sculpteur de la marine, il ornait le devant du tombeau du maître-autel de l'église cathédrale, également dû à cet artiste. Ce maître-autel ayant été remplacé, en 1863, par l'autel actuel, le bas-relief de Verdiguier fut relégué dans une niche de la chapelle des fonts baptismaux. Retiré de ce lieu, en 1865, il prit place, par les soins du nouveau curé, M. l'archiprêtre Tortel, dans la chapelle du *Corpus Domini*[1].

Sanctuaire.

Contre l'archivolte, bande moulurée régnant au devant du cintre de l'arcade du sanctuaire, se développent, en s'entrelaçant, des ceps de vigne et des tiges de blé, avec grappes et épis. Ces guirlandes, soutenues par des petits anges posés sur la corniche à modillons qui court à la hauteur de la naissance du cintre de l'arcade, s'élèvent jusqu'au sommet de l'arc, où se trouve un grand cartouche sur lequel on lit : « Autel privilégié,

[1] *Commission municipale des Beaux-Arts*, séance du 24 février 1865.

7 octobre 1818. » A ce cartouche est reliée par une agrafe se repliant au-dessous dudit cintre, une coquille, vulgairement appelée pèlerine, qui occupe la partie supérieure de la demi-calotte sphérique du sanctuaire, demi-calotte ornée de caissons en relief, dorés et sur fond bleu, dont les formes sont losangiques. La moulure supérieure de l'archivolte est composée de feuillages, et dorée comme la plupart des autres détails d'ornementation.

Pour agrandir le sol du sanctuaire, il a été empiété sur celui de la nef. On parvient à son niveau par une montée de deux marches dont la partie médiane est en saillie par retour d'équerre. Sur la marche supérieure est plantée une grille en fer forgé, de style Louis XVI, servant de table de communion. Dans l'angle de droite de cette partie du sanctuaire empruntée à la nef, se trouve, non loin de l'autel, une crédence ou petite console-table en bois sculpté [1].

L'autel, adossé au mur et élevé sur deux marches dont la supérieure forme repos, est composé de marbres fins parmi lesquels le blanc domine. Le tombeau est surmonté d'un gradin où sont placés six candélabres en métal doré, trois de chaque côté du tabernacle. Ledit tabernacle est couronné d'un fronton triangulaire supporté par quatre colonnettes en marbre précieux de couleur. Sa couverture, de jaspe gris, en forme de dôme surbaissé, est surmontée d'une urne de jaspe gris foncé, très peu élevée pour son diamètre, au-dessus de laquelle se dresse une croix dorée portant un Christ. Cette urne, détachée du dôme, est supportée par quatre chérubins ailés en marbre blanc, ayant pour corps des consoles renversées reposant sur l'attique et la couverture du tabernacle.

L'autel et le tabernacle font corps avec une base ou stylobate placé en arrière et lié au mur absidal. Ce stylobate, en marbres de couleurs variées et de forme tourmentée, dépasse en hauteur et largeur le susdit autel, et à chacune de ses extrémités s'élève une colonne torse à chapiteau composite doré et à base en marbre blanc, dont le tore est sculpté en rais de cœur. Le fût des colonnes, de stuc coloré en rose grisâtre, est cannelé à ses tiers inférieur et supérieur, et enguirlandé de lauriers dorés dans son tiers médian. Les colonnes supportent un fronton brisé, circulaire en plan et en

[1] C'est sans doute l'une des deux que le sculpteur Gavel exécuta, en 1725, pour la chapelle.

élévation, dont les corniches rampantes se terminent en volute à leur extrémité libre. Dans le tympan de ce fronton, se dresse, entre les rampants, qu'il domine, un grand écusson, timbré des « Armes » de la chapelle, c'est-à-dire d'un ciboire surmonté de l'hostie, que soutiennent quatre anges, appuyés sur les corniches, et une guirlande de feuillages se repliant au-dessus desdits rampants où elle est attachée à des clous par des rubans.

Les colonnes forment, avec le haut du stylobate et le fronton, un cadre d'environ 4^{m},50 de hauteur sur 3 mètres de largeur. Ce cadre renferme une grande composition de haut relief comportant vingt figures sur des nuages dont les percées laissent voir des rayons dorés émanant du haut du retable. De ces figures, la principale est plus grande que nature, les autres ne dépassent pas les dimensions naturelles, et plusieurs de ces dernières ne sont pas en pied. La figure principale de ce grand groupe, qu'elle domine, représente le Père Éternel rayonnant de gloire; il descend du ciel et s'avance, le haut du corps en avant, les bras étendus et ouverts, les pieds sur un nuage, pour bénir son Fils. Il est accompagné de chérubins, l'un deux soutenant la boule du Monde, et d'anges adolescents en contemplation ou en adoration. Deux grands anges en marbre, tenant des encensoirs et à genoux sur des nuages, placés à droite et à gauche du tabernacle, terminent, au bas, la composition, dont toutes les autres figures, ainsi que les nuages, sont en stuc de couleur grisâtre.

Entre les pieds-droits de l'arcade du sanctuaire et les colonnes torses du retable, se trouvent deux niches renfermant les statues, également en stuc, plus grandes que nature, de saint Pierre et de saint Paul; et, immédiatement au-dessus, on voit deux panneaux, contenant des anges en bas-relief entourés d'attributs et de guirlandes de fleurs. Au-dessous, sont percées deux petites portes dont les tableaux et les chambranles ou cadres, ces derniers composés de grosses moulures courbes, sont en marbre, ainsi que le soubassement qu'elles pénètrent.

Ch. Ginoux,

Membre de l'Académie du Var, président de la Commission consultative et de surveillance du Musée, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Toulon.

DOCUMENTS

PAYEMENTS FAITS A DES ARTISTES AYANT PRIS PART AUX DÉCORATIONS ANTÉRIEURES A CELLE DE VEYRIER [1].

(1640-1675.)

Le 3 mars 1640, j'ai payé à Louis Carravaque, maître menuisier, sept livres dix sous pour le payement du tabernacle qua fait pour le m^e autel et pour reposer le St Sacrement, ainsi qu'il appert du billet de P. Gruard, sous-recteur, et datte dudit jourd'huy. . . . . L. 7^ff 10 s.

Premièrement, me descharge de deux livres dix sous que j'ai paye à mestre Jean Carravaque, menuisier, pour trois fleurs de lys qu'il a faict pour ladict, servant à reposer le St Sacrement au grand autel, ainsi que en appert de l'attestation faite par ledit sous-recteur, signé Fouquier de Gardanne, du 13 juillet 1642 . . . . . L. 2^ff 10 s.

Je me descharge de deux livres que j'ai payé à mestre Jean Jacques, paintre, pour lequel a travaillé à las fleurs de lys..., et son acquit du 19 juillet 1642 . . . . . L. 2^ff »

(Ici se place la somme de deux cent trente-six livres dix sols tournois, reçue par Pierre Puget, le 3 janvier 1650, en payement du retable exécuté l'année précédente; somme qui n'a pas été portée sur ce compte, parce qu'elle lui fut payée chez le notaire, en présence de témoins.)

Je me descharge de 48 s. que j'ay paye à Louis Le Norre, paintre, pour avoir depeint vingt-quatre... (illisible), à deux sous pièces, suivant le mandat de monsieur Benoit, prieur, et le reçu au pied, le vingt-deux octobre 1652. . . . . L. 2^ff 8 s.

Ce descharge de six cens livres payées à mons^r Pierre Puget, esculteur et paintre, à compte du prix fait de la custode qu'il fait pour lad. chapelle de lad. confrairie, suivant les pactes du prix mantionné par l'acte dudi prix fait, notaire..., le 13 janvier 1659, et de la quittance des d^tes six cens livres, not led^t M. Vaccon, le 4e mars aud. an . . . . . L. 600^ff »

Plus, se descharge ledit s^r Laurent, trésorier, de la somme de trois cens livres payée à Pierre Puget, esculteur, du prix fait de la custode, en suite du mandat fait par les sieurs recteurs, et de la quittance faite par ledit Puget, reçue par M. Vacon, not^re royal de ceste ville de Tolon, du sixiesme 8bre 1659, et par cy. . . . . L. 300^ff »

Ce descharge de cens cinquante livres payées à mestre Pierre Ponchony, mestre doreur, à compte de son prix fait du dorement de la custode

[1] Archives communales, série GG. 16, f° 74 v°, *Corpus Domini*.

que le sieur Puget lui a donné à prix fait par ladte chapelle, appert du mandat fait par M. Fauchier, docteur en médecine, et de monsieur Charles de Noble, seigneur de Vireire, recteurs de ladte chapelle, et vu l'acquit, au bas diceluy, du vingt deuxième mars 1660 dud. Ponchony.

L. 150# »

Ce descharge de cinquante livres payées à Pierre Puget pour compte du prix faict d'une custode pour ladite chapelle, appert du reçu dud. sr Puget du dix octobre mil six cent cinquante neuf. . . L. 50# »

Premièrement, je me descharge de la somme de deux cens livres que j'ai payée à mestre Pierre Ponchony, doreur du tabernacle, à tant moings du pris faict de sr Puget, entrepreneur, et par mandat des srs recteurs Gaune et du Revest du 26 avril 1660. . . . . L. 200# »

Du 22 octobre 1660, je me descharge de la somme de cinq cens livres que j'ai payé pour reste et entier payement de la somme de dix huit cens livres pour le prix du tabernacle, de l'advis et conssentement de Mrs les recteurs, apert de la quittance du même jour reçue par Me Vacon, notaire. . . . . L. 500# »

Du troisiesme mars 1661, je me descharge de la somme de trois cens livres que j'ai payé à mestre Carravaque pour l'advance, en bonne monnaye, de la somme de 850 livres du prix fait du retable de la chapelle du St Sacrement, apert de l'acte du même jour . . . . . L. 300# »

(Ici se place la somme de 200 livres reçue en acompte par Langueneux, le 30 juin 1661, jour où il lui fut donné, Me Martelly, notaire, le prix fait des quatre statues de noyer devant compléter la décoration de Puget, parti pour Gênes. On verra plus loin qu'il reçut, en deux fois, 600 livres comme complément des 800 livres qui lui avaient été promises pour l'exécution de ces figures.)

Du 27 septembre 1661, je me descharge de la somme de nonante quatre livres dix sous que j'ai paye à Jean Carravaque, en bon compte de son prix fait, apert du billet. . . . . L. 94# 10 s.

Du 12 décembre, je me descharge de la somme de cinquante livres que j'ai payé a mestre Carravaque par lettre des sieurs recteurs. L. 50# »

Du 14 mars (1662), je me descharge de la somme de 155 L. 10 s. que j'ai baillé à mestre Carravaque, par lettre des srs recteurs et par...

L. 155# 10 s.

Du 17 juillet (1662), j'ai payé en à compte, par un acquit qu'il est de mestre Carravaque, la somme de 28 livres, qu'il sera en bon compte de son travail. . . . . L. 28# »

Du 29 août 1662, j'ai payé, par ordre du sieur Durand, recteur, la somme de 8 livres à Jean Carravaque, apert du billet. . . . . L. 8# »

Du 6e aprril 1663, j'ai payé à Carravaque vingt trois livres 4 sols, bon compte, apert de son acquit. . . . . L. 23# 4 s.

Du même jour, à m Carravaque a reçu seize livres 16 s., apert de son acquit du mois. . . . . L. 16# 16 s.

Du 13 apvril, j'ai payé à mestre Carravaque la somme de 43 l. 13 s., apert du billet du sieur Beaussier, recteur. . . . . L. 43# 13 s.

Du 25 octobre 1662, j'ai payé au sr Blanc pour Carravaque, à compte de ce qui lui est dû, trente cinq livres quatorze soubz, qu'il payera à M. les recteurs de Miséricorde, attendu que Carravaque les doit.

L. 35# 14 s.

Carravaque, à compte de son travail, 80 livres 10 s., apert du mandat.

L. 80# 10 s.

Du 13 juillet 1666, payer au reveran père François, la somme de cinquante trois livres, pour la peinture de cinquante trois écussons pour la chapelle de Corpus Domini. . . . . L. 53# »

Du 13 juillet 1667, payé au sieur Lafeuleu, peintre, la soume de cant vinte et sint livres, suivant le mandat, pour vente d'une bandière du Saint Sacrement. . . . . L. 125# »

Du mois aoust 1667, paye à sieur Laure, peintre, la somme de sies livres, contenu aud. mandat. . . . . L. 6# »

Du 12 septamb 1668, payer à M. Jean Panon, la somme de quarante cinq livres, à compte du modelle qu'il doit faire pour laditte chapelle.

L. 45# »

Du 14 novamb 1668, payer à M. Jean Panon, escriteur, la somme de septante cinq livres, et ce pour le modelle que mons^r Puget lui fait faire pour laditte chapelle de Corpus Domini. . . . . L. 75# »

Du 23 novembre 1668, payet à monsieur Toussaint Castillon, doreur, pour la fason de la Croix que a doré, la somme de six livre. . L. 6# »

Le 12 novembre 1672, j'ai payé à mons^r Ranbau-Langlois (Raymond Langueneux), escreuteur, la somme de trois cens livres, contenu au manda du sieur recteur et prieur, et acquit au bas dudict Radbau. L. 300# »

Veu admis pour trois cens livres et sic.

Le 15 juin 1672, j'ai paye à M. Flour, peintre, quarante deux livres, pour avoir surdoré 6 flambeaux, à raison de 7 f. piesse, et suivant le mandat des sieurs Blandon, Michel et Arnaud, prieurs, et l'acquit du susd. Flour. . . . . L. 42# »

Du 18 x^bre 1673, paye à Jacques Corriolis, doreur, la somme de 150#, ensuite du mandat faict par Mess. Silvy et Blanc, recteurs, pour dorer les supports, acquit, au bas, dud. Jacques Corriolis. . . . L. 150# »

Le xi avril 1674, paye à M. Jacques Corriolis, doreur, la somme de trois cens livres, en suite du mandat de M. Brun, recteur, et de s^rs Nevière et Arnaud, prieurs, et acquit dud. Coriolis dud. jour. L. 300# »

Le 31 juillet 1674, paye au susd. Jacques Carrolis, doreur, la somme de 362 livres 14 s., en suite du mandat du sieur Balthazar Brun, recteur,

et des sieurs Nevière et Arnaud, prieurs, du 27 dud. mois, et de l'acquit, au bas, du 31 aussi dud. mois. . . . . L. 362# 14 s.

Le 6 aout 1674, paye au sieur Jacques Carrolis, doreur, quatre cens trente sept livres six solz pour regl^t du prix fait pour dorer l'autel de la luminaire Corpus Domini, et ce de suite d'un mandat du troisiesme du courant par sieurs d'Antrechaud, prieur, et de la quittance publique dudit Corriolis du 6 du présant mois daoust 1674, reçu chez Martelly, notaire. L. 437# »

Le 18 x^bre 1674, payé à Guilhelme Janot, maistre doreur, la somme de nonante livres, et ce pour avoir doré les deux anges placés au plus haut des autres, et autres réparations de rabillage faites à l'autel Corpus Domini, en suite du mandat de M. d'Antrechaud, recteur, et Benoit et Arnaud, prieur, du 15me dud. mois, et de l'acquit, au bas dud. du 17 dudit mois de x^bre . . . . . L. 90# »

Le 17 juin 1675, payé au sieur Rombaud-Langueunes, sculteur, trois cens livres par quittance publique reçue mestre Martelly, à la suite d'un mandat du s^r d'Antrechaud, recteur, et de M. Arnaud, prieur, du cinquiesme juin 1675[1].

INVENTAIRES

DES DIVERS OBJETS AYANT APPARTENU A LA CHAPELLE DU CORPUS DOMINI (1690-1748).

Inventaire de l'argenterie fait en 1690[2].

Deux soleils, un assez grand, tout d'argent doré, et l'autre un peu plus petit, aussi d'argent doré, excepté le pied qui est de cuivre.

Quatre ciboires, trois desquels sont entièrement d'argent et le quatrième la coupe est d'argent et le pied de cuivre.

Six chandeliers d'argent.

Deux porte-chandeles d'argent.

Quatre petits vases d'argent.

Une croix pour servir à l'autel, d'argent.

Un petit basin pour la queste, d'argent.

Trois lampes d'argent.

[1] Les 600 livres payées en deux fois, les 12 novembre 1672 et 17 juin 1675, nous paraissent être le complément des 800 livres du prix fait des quatre figures en bois de noyer que Langueneux exécuta pour la chapelle du *Corpus Domini*, et dont l'acte est du 30 juin 1661, jour où il reçut un acompte de 200 livres.

[2] Archives communales, GG. 10, cartons 5 à 7; Inventaire de l'argenterie du diocèse ordonné par le Roi en 1690, procès-verbal du 20 juin 1690.

Inventaire général fait en 1739, *et vérifié en* 1748 [1]

« Inventaire des effets appartenant à la chapelle Corpus Domini de l'église cathédrale de Toulon, extrait sur l'état de visite faite par monseigneur l'Évêque, le 26 janvier 1739, et vérifiés encore aujourd'hui 15 janvier 1748 par Mrs les recteurs et trésorier, en présence et conjointement avec Mrs les prieurs de ladc chapelle, qui ont le tout à leur disposition, et qui, en conséquence, doivent signer le présent avec lesdits sieurs recteurs et trésorier. »

PREMIÈREMENT

Vases sacrés dans le tabernacle.

Un ciboire d'argent doré en dedans, fort propre, avec une croix au-dessus.

Un autre ciboire, aussi d'argent doré en dedans, servant pour le viatique dans la ville, avec une croix au-dessus.

Un autre ciboire d'argent doré en dedans, fort grand et en bon état, dont on se sert au temps pascal.

Un voile, en forme d'un pavillon, d'un drap d'argent, pour couvrir les susdits ciboires.

Un grand et beau soleil d'argent tout doré, avec son croissant de même et un fort beau diamant qu'on dit avoir été donné par Mgr de Pingré.

Un autre soleil plus petit, aussi d'argent, avec son croissant doré, servant pour l'exposition du St Sacrement pour les moribonds, apartenant à la confrérie de l'autel du Sauveur mourant.

Un autre petit soleil de cuivre jaune avec deux anges, hors de service.

Une boëte d'argent dorée en dedans, pour reposer la Ste Hostie, faite en 1744 et depuis la visite de Monseigneur.

Une autre boëte d'argent avec la bourse et cordons, pour porter le St Sacrement et, la nuit, le St Viatique, que Mrs les curés et vicaires tiennent dans l'armoire où sont les vases et crémières pour porter l'Extrême-Onction.

Ornements.

Douze chandeliers d'argent de moyenne hauteur, pesant environ cent cinquante marcs, y compris les deux qu'on a fait faire en 1744 et depuis la visite de monseigneur l'Évêque en 1739.

[1] Archives communales, GG. 17 à 19, carton et registres.

Deux autres chandeliers ou bras d'argent.

Une croix d'argent.

Une lampe d'argent.

Trois lampe de letton.

Deux croix de bois, dont l'une est chargée d'un Christ doré fort beau.

Trois lustres, verre cristal d'Allemagne, achetés en 1745, depuis la visite de Mgr.

Quatre lustres de fer blanc et letton.

Cinq niches pour toutes les couleurs de l'église, ornées de galons d'or, en bon état.

Dais pour porter au-dessus du St Sacrement, sçavoir : un de velours rouge en broderie d'or, avec des galons frangés d'or et de beaux panaches, le même que l'on tend sur un cadre à six bâtons, le jour du sacre et du petit sacre.

Un autre de damas blanc avec des franges d'or, pour porter volant sur quatre bâtons.

Deux autres de damas rouge, demy-usés, pour porter aussi volans et à quatre bâtons.

Un autre et cinquième dais de damas rouge, que Mgr trouva hors de service et duquel nous avons fait faire, en 1744, un petit dais à cadre couvert d'une toile cirée et à deux bâtons, d'ordre de Mgr, pour servir portant le viatique en temps de pluye.

Deux bannières, dont une de velours rouge avec une broderie d'or fort belle, et l'autre de damas cramoisy en quatre pièces, demi-usée.

Vingt huit bouquets fleurs artificielles, compris douze achetés en 1746.

Douzes napes pour l'autel, dont six presque usées.

Six napes pour les crédences.

Deux napes pour la communion.

Deux grandes napes pour l'autel, bordées d'une grande dentelle, achetées en 1745.

Quatre petites napes pour les crédences, *idem*.

Trois chapes servant pour le prêtre qui porte le St Viatique, dont une de damas blanc avec un galon d'or, un autre de damas rouge avec un galon de soye, l'une et l'autre demy-usées, et une troisième d'une étoffe de soye rouge, presque hors de service, dite taffetas cramoisy, avec un agrément d'or, pour l'été, faite en 1747.

Quatres étoles, dont deux de damas rouge, une de damas blanc, et la quatrième de velours rouge avec une broderie d'or.

Trois bourses en bon état.

Deux voiles pour le St Sacrement.

Quatre corporaux.

Quatre fanaux, dont deux grands et deux moyens.

Trois petites cloches.

Un eaubénitier avec son aspersoir letton.

Trois bassins letton.

Vingt huit vases à bouquets, de bois doré.

Deux couronnes fleurs artificielles pour mettre au-dessus du St Sacrement.

Un habit rouge, pour le bedeau, avec un écusson, galonné en or.

Deux grands tableaux avec leurs cadres dorés.

Un autre grand tableau, mis sur la banque des prieurs, en 1745, représentant une Gloire.

Un autre petit tableau, fort usé, représentant le St Sacrement.

Une banque servant d'armoire, et les bancs pour les marguilliers.

Trois rideaux indienne à la fenêtre sur la sacristie de l'église.

Un tableau représentant le Cœur de Jésus.

Une portière à la porte qui conduit à l'escalier de la petite rue.

Une petite armoire bois blanc, non attachée à la muraille, fermant à clef, faite en 1743, et placée dans la sacristie de la chapelle, pour pouvoir y mettre les papiers concernant les affaires d'icelle.

Un grand tapis du Levant, presque neuf, acheté le 12 avril 1747.

Deux petits, même qualité et usés.

« Nous, soussignés, recteurs en fonction, trésorier et prieurs ou marguilliers de la chapelle Corpus Domini de la cathédrale de cette ville de Toulon, certifions le présent inventaire véritable, ayant fait nous-mêmes la vérification de tous les effets que nous avons trouvés en l'état y désignés et laissés à la disposition desdits sieurs prieurs ou marguillers, pour être représentés toutes les fois qu'ils en seront requis, à quoy ils se sont soumis, tout ce que ensemble nous attestons vérité; fait double, dont l'un restera entre les mains dudt sr trésorier, et l'autre entre celle desd. srs marguilliers.

« A Toulon, le quinzième janvier, mil sept cent quarante huit. »

LISTE CHRONOLOGIQUE

DE LA PLUPART DES ARTISTES ET OUVRIERS D'ART AYANT TRAVAILLÉ POUR LA CHAPELLE DU CORPUS DOMINI [1]

(1635-1864).

1635. — Berage (François) et Barbaroux (Joseph), fond., fondent et façonnent deux candélabres en laiton de 1 mètre 56 de hauteur.

[1] L'abréviation *fond.* signifie fondeur; *sc.*, sculpteur; *p.*, peintre; *dor.*, doreur; *serr.*, serrurier; *orf.*, orfèvre; *m.*, menuisier; *arch.*, architecte; *maç.*, maçon.

1640. — Carravaque (Louis), m. sc., fait un tabernacle.
1642. — Carravaque (Jean), m. sc., sculpte trois fleurs de lis devant servir de support pour le St Sacrement.
1642. — Jacques (Jean), p., dore ces fleurs de lis.
1645. — Trouvé (Louis), dit St-Germain, orf., façonne et cisèle six chandeliers d'argent.
1648. — Le même exécute une lampe d'argent.
1648. — Augier (Pierre) et Guyard (Pierre), serr., font une grille en fer pour fermer la chapelle.
1649. — Puget (Pierre), p., sc., arch., sculpte, dore et peint un retable.
1652. — Trouvé (Louis), orf., fait un bassin ciselé en argent fin.
1652. — Le Norre (Louis), p., est chargé d'un travail de son art. (Illisible.)
1653. — Curet (Antoine), orf., exécute une croix d'argent.
1656. — Ribergue (Jean), arch., reconstruit la chapelle.
1657. — Curet (Antoine), orf., fait une croix d'argent pour l'autel.
1658. — Augier (Pierre) et Gautier (Pierre), serr., exécutent une grille en fer pour fermer la nouvelle chapelle.
1659. — Puget (Pierre), p., sc., arch., entreprend une grande « custode » ou autel avec retable, dont il sculpte les figures et les principaux ornements.
1660. — Carravaque (Jean et Louis), men., sc., sont chargés par Puget de la menuiserie et de l'architecture de l'autel et du retable.
1660. — Ponchony (Jean), dor., entreprend la dorure de l'autel et du retable, dont le prix fait lui a été donné par Puget.
1661. — Langueneux (Raymond), sc., exécute, en l'absence de Puget, fixé à Gênes, quatre statues en noyer devant compléter la décoration de la chapelle.
1666. — François (le Révérend Père), p., peint cinquante-trois écussons.
1667. — Lafeuleu, p., peint une bannière.
1667. — Curet (Antoine), orf., est chargé de la confection de six chandeliers d'argent.
1667. — Laure (Honoré), p., fait un travail (?) pour lequel il reçoit 6 livres.
1668. — Panon (Jean), sc., est chargé par Puget, de retour de Gênes, d'exécuter un « modèle » pour la chapelle.
1668. — Castillon (Toussaint)., dor., dore une croix.
1669. — Curet (Antoine), orf., fournit six chandeliers d'argent.
1672. — Flour (François), p., redore six chandeliers.
1673. — Corriolis (Jacques), dor., dore les supports de deux anges.
1674. — Le même dore l'autel.

1674. — Janot (Guillaume), dor., dore deux anges.

1681. — Dubreuil (Claude), sc. et arch. décorateur, fait un modèle pour un nouvel autel, devant remplacer celui de Puget entièrement détruit, la même année, par un incendie ; mais il ne met pas à exécution son projet.

1682. — Veyrier (Christophe), sc. et arch. décorateur, est chargé de l'agrandissement, de la réparation et de la décoration de la chapelle, l'autel et le retable de Puget ayant été détruits par le feu.

1684. — Curet (Honoré), orf., termine des lampes d'argent pour la chapelle.

1691. — Brunel (Jean), maç. et sc., fait deux niches ornées et deux statues.

1697. — Flour (Pierre), p., peint les armes de la chapelle.

1697. — Jesse (Joseph), p., peint cinquante-quatre écussons.

1698. — Séneval (Sébastien), fond., exécute dix gros chandeliers en laiton pour l'autel.

1701. — Fleury (Antoine), sc., et Barcillon, maç., réparent la chapelle.

1711. — Curet (Jean), orf., s'oblige à faire deux chandeliers et une croix d'argent.

1715. — Gairouard (Barthélemy), p., peint et dore le « clédis » (fermeture de la chapelle).

1718. — Vanloo (Jean-Baptiste), p., exécute un grand tableau, qu'il ne signe pas.

1718. — Achard (Jean-Baptiste), p., fait le pendant du tableau de Vanloo, et reçoit le prix des deux toiles.

1718. — Volaire (Jacques), p., peint une bannière.

1725. — Gavel, sc., sculpte et dore deux crédences (consoles-tables).

1726. — Le même fait quelques autres travaux.

1726. — Volaire (Jacques), p., peint une bannière.

1726. — Jesse (Joseph)., p., fait un modèle pour broderie.

1730. — Curet (Jean), orf., exécute six chandeliers d'argent.

1736. — Le même est chargé d'un travail de son art (?).

1740. — Selmy (Joseph) et son fils Pellegrin, sc. et dor., réparent les sculptures en stuc de Christophe Veyrier, et les dorent en partie.

1744. — Toucas (Jacques), orf., fournit deux chandeliers d'argent ciselés.

1745. — Volaire (Jacques), p., exécute un grand tableau.

1745. — Billet (Joseph), sc. et dor., dore les cadres des deux grands tableaux exécutés en 1718.

1745. — Billet et Selmy, dorent le cadre du tableau de Volaire.

1745. — Silvy, dor., reçoit 90 livres pour dorure du même tableau.
1751. — Toucas (Jacques), orf., restaure la tête d'un chérubin ornant un chandelier d'argent.
1752. — Selmy (père et fils), sc. et dor., sculptent, en bois, six vases, qu'ils dorent ensuite.
1755. — Volaire (Pierre-Jacques), p., dit, plus tard, le chevalier Volaire, est chargé de restaurer les deux grands tableaux, et de peindre la partie, non en marbre, du soubassement de la nef.
1757. — Achard (Jean-Baptiste, ou Jacques), p., peint vingt-quatre écussons.
1759. — Sicard (Pierre-Antoine), p., exécute un tableau pour bannière.
1760. — Rougier, fond., fond et façonne six chandeliers de laiton.
1764. — Galle (Gaspard-Alexandre), orf., fait une croix d'argent.
1769. — Razzi (Joseph), ?, restaure l'autel et les tableaux, et vernit les statues.
1775. — Galle (Gaspard-Alexandre), orf., est chargé de confectionner une lampe d'argent.
1863. — Montagne (Marius), sc., restaure les sculptures en stuc de Veyrier.
1864. — Bonnifay et Calmette, p., restaurent, repeignent et redorent la partie architecturale.
1864. — Ginoux, p., restaure les deux grands tableaux exécutés en 1718, ainsi que celui de Jacques Volaire [1].

VI

LES DELAMONCE [2]

Je n'entends pas donner des biographies détaillées sur ces artistes; mon intention est seulement de fournir sur leur compte

[1] Travaux de 1635 à 1775, Archives communales, série GG. 16, 17, 18, 19 (registres et carton).

Travaux de 1863, 1864, *Registre des rapports et délibérations de la Commission municipale des Beaux-Arts,* années 1863, 1864 et 1865.

[2] Voir ci-contre, planche IV.

Planche IV

Page 176

EXTRÉE DU GRAND HOTEL-DIEU DE LYON

une série de faits inédits et de signaler les confusions dans lesquelles on est tombé à leur sujet.

Il y a longtemps que des contradictions et des lacunes m'étaient apparues; toutefois, le principal biographe, un de mes anciens confrères en architecture, était un homme d'une nature si loyale, si sympathique et, en même temps, si convaincue, que je craignais de lui causer un vif chagrin en démontrant qu'il avait réédité, sans contrôle, le biographe des *Lyonnais dignes de mémoire, Pernetti,* dont les erreurs étaient d'autant plus inexplicables qu'il avait connu le *Delamonce* son contemporain. Les biographes subséquents ont été ainsi conduits à placer les œuvres de, peut-être, quatre artistes sur la tête d'un seul. Alors, j'estimais qu'il était plus convenable de me taire; mon confrère étant mort il y a trois ans, je crois que l'heure est venue de soumettre aux curieux de l'histoire de l'art français les notes qui vont suivre, lesquelles pourront dégager un peu ce qui appartient à chacun.

*
* *

J'ai trouvé trois et peut-être quatre *Delamonce :* deux architectes et peintres à la fois, tous dessinateurs.

Jean Delamonce, architecte et peintre, est né en 1635, étant mort à Lyon le 14 août 1708, âgé de soixante-treize ans, dit son acte de décès, en la paroisse de Saint-Pierre et de Saturnin; il demeurait rue du Puits-Gaillot; son fils *Ferdinand,* architecte et peintre, assista à ses funérailles et signa au registre.

Des biographes ont donné un *Delamonce* avec le prénom de *Paul;* je n'ai rencontré ce prénom dans aucun document original. Comme l'on a d'un *Delamonce,* en 1642, le dessin d'une *Vue de Toulouse,* gravée par *Mariette,* qui ne saurait être attribué à *Jean,* il se pourrait qu'il y ait eu un parent ou un ascendant du prénom de *Paul.*

Jean se maria à Munich, le 11 novembre 1675, avec Jeanne Pasquier, native de La Chambre en Savoie, et l'acte porte : *Jean Delamonce, de Paris, peintre.* (Lettres testimoniales de la paroisse métropolitaine de Munich.)

De *Jeanne Pasquier,* il eut, à Munich, le 28 et non le 23 juin 1678, un fils, nommé *Ferdinand-Pierre-Joseph-Ignace,* dont l'Élec-

teur de Bavière *Ferdinand-Marie* fut le parrain, ainsi qu'il résulte du livre des baptêmes de la paroisse de Saint-Pierre de Munich.

Le biographe *Pernetti* a dit que la famille *Delamonce* était originaire de Bourgogne, et que ses parents occupaient (1757) des places honorables dans la Cour des comptes de Dijon; les recherches auxquelles se sont livrés pour moi à cet égard MM. les archivistes de Dijon, et de Besançon pour Dôle, sur les listes des officiers de ces chambres des comptes, n'ont rien fourni de semblable; on verra plus loin d'où paraît provenir la fausse indication de *Pernetti;* du reste, on a vu plus haut que Jean était Parisien.

Jean Delamonce se trouvait à Chambéry vers 1665, faisant les peintures allégoriques de l'alcôve et du lit nuptial préparés pour le mariage du duc de Savoie, *Charles-Emmanuel Ier*, avec *Madeleine-Françoise de Valois,* fille de *Gaston de France, duc d'Orléans,* sous la direction du célèbre Père Jésuite *Cl. F. Ménestrier.*

Il avait déjà exécuté en 1662, pour un ouvrage du même religieux publié à Lyon : *La description des cérémonies faites à Chambéry pour la béatification de saint François de Sales,* un dessin gravé par *Audran* (probablement *Benoît*). On a un portrait du même saint, gravé par *Daudet,* dessiné par *Jean Delamonce,* qui appartient à cette époque.

Il dessina et grava, en 1666, trois planches représentant la *Décoration de l'église de la Visitation de Sainte-Marie,* à Annecy; le dessin est un peu lâché, et les personnages sont d'une facture fort ordinaire. Enfin il donna vers 1668 le dessin du portrait de la Mère *Louise-Blanche-Thérèse de Ballon* (fondatrice et première supérieure des Bernardines réformées en France et en Savoie), gravé par *Benoît Audran,* dont le dessin est ordinaire, et, la même année, ceux des portraits de *Charles-Emmanuel II*, duc de Savoie, de *Marie-Jeanne-Baptiste* de Savoie et du *Prince de Piémont,* gravés par *Germain Audran.*

Comment *Jean Delamonce* fut-il conduit à quitter la Savoie pour se rendre à Munich?

Cela apparaît tout naturel si on réfléchit que son talent avait pu être apprécié à la Cour de Savoie par la sœur de *Charles-Emmanuel, Henriette-Marie-Adélaïde,* laquelle avait épousé, le 22 juin 1652, *Ferdinand-Marie,* Électeur de Bavière. Il se peut aussi que cette princesse ait même emmené avec elle dans sa suite, à Munich,

Jeanne Pasquier, qui était Savoyarde; c'est ainsi que s'expliquerait le mariage dont il a été question.

Jean Delamonce est porté dans les documents de la trésorerie électorale, de 1672 à 1684, comme peintre de la Cour, à raison de 250 florins (540 fr.) par an; en outre, il prenait part au dîner de la Cour, y avait son logement, son service et ses entrées libres; ces honoraires furent augmentés plus tard de 20 florins. Il exécuta les peintures du château Royal qui ont été détruites depuis par un incendie. Il fit, en 1675, le portrait d'*Henriette-Marie-Adélaïde,* qui a été gravé par *Charles-Gustave d'Amling* ou *d'Ambling* (1651-1702).

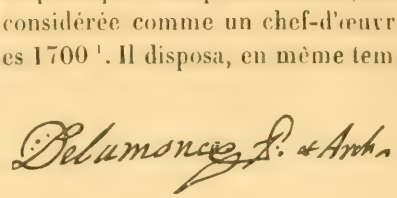
Je ne sais où *Pernetti* s'est assuré que l'Électeur de Bavière *avait comblé* de présents, à leur départ, le père et le fils (qui n'était âgé que de six ans), et qu'il ne leur accorda qu'avec peine la permission de revenir en France. C'est peut-être *Delamonce* le fils qui, se l'étant persuadé à lui-même, le lui aura raconté. La vérité est qu'*Henriette-Marie-Adélaïde,* celle qui avait dû attirer l'artiste en Bavière, était morte le 18 mars 1676, et *Ferdinand-Marie* le 26 mai 1679! Au contraire, ses protecteurs ayant disparu, et suivant les documents officiels, il fut, hélas! purement et simplement congédié en 1684.

Venu à Lyon, il y fournit, en 1693, le dessin de la thèse de mathémathiques de *J.-B. Thioly* et *Pierre Taillandier,* gravée par *Benoît Ier Audran,* pièce des plus intéressantes, et, en 1694, encore au Père Ménestrier, pour son *Histoire consulaire de la ville de Lyon,* les dessins de la *conserve d'eau des Romains à Saint-Just,* des *colonnes antiques de l'église d'Ainay,* de diverses *médailles*, enfin d'un *chapiteau antique* (édition de 1696). Il a également dessiné, environ à cette date, le portrait gravé par *Bouchet,* de *Jean d'Aranthon d'Alex,* évêque et prince de Genève, c'est-à-dire, évêque d'Annecy. Toutes ces pièces portent qu'elles ont été dessinées par *Jean Delamonce.*

Il se livra à l'architecture, et voici les travaux qu'il a fait exécuter à Lyon, lesquels ses biographes ont à tort attribués à son fils *Ferdinand,* bien que les documents précis démontrent le contraire.

En 1699 d'abord, la *chaire de l'église du collège de la Trinité;* cette chaire (qui n'existe plus, ou dont celle actuelle n'est qu'un débris, ayant été probablement enlevée lors de la réunion de la

Consulta de la République Cisalpine en 1802) était en marbre et bronze doré et considérée comme un chef-d'œuvre; on l'inaugura le jour de Pâques 1700 [1]. Il disposa, en même temps, la *tribune* en



demi-cercle vers l'entrée en profilant la même ordonnance ionique, sauf les piédestaux, que celle qui avait été employée dans les tribunes latérales par *Thomas Blanchet*.

On lui confia ensuite, en 1700, le soin de faire les dessins de la *façade de la nouvelle église de Saint-Just;* cette façade, qui existe encore, est une œuvre non sans mérite, laquelle cependant ne vaut pas l'*entrée du Grand Hôtel-Dieu* de la même ville, du même architecte, laquelle est des plus réussies. La première pierre en fut posée en 1706; on en conserve, à la Bibliothèque nationale, un dessin, excessivement remarquable, signé : *Delamonce* et daté : 1706.

L'architecture de *Jean Delamonce* est sobre et se rattache au caractère du dix-septième siècle; elle se distingue ainsi complètement de celle de son fils *Ferdinand*, qui est trop remplie des rocailles du milieu du dix-huitième siècle [2].

Faut-il lui rapporter, suivant *Nagler*, les dessins de deux gravures d'*Ambler* (ou *Ambling*) : 1° *Une religieuse sur les nuages* (SUB AUSPICIIS B. MARGARITÆ SABAUDIÆ); 2° *Un évêque disant la messe* (SICUT INCENSUM IN CONSPECTU)? Je n'en sais rien, n'ayant pas trouvé encore d'œuvre de ce graveur (dont le nom est peut être estropié), même aux estampes de la Bibliothèque nationale.

Jean Delamonce est mort, comme je l'ai dit, le 14 août 1708.

*
* *

On a vu que le fils de *Jean Delamonce* avait reçu le 28 juin 1678, à Munich, les prénoms de : FERDINAND-PIERRE-JOSEPH-

[1] Reçu du 5 mars 1699, de 50 livres, pour la chaire de l'église du collège de la Trinité.

[2] Voir ci-contre, planche V.

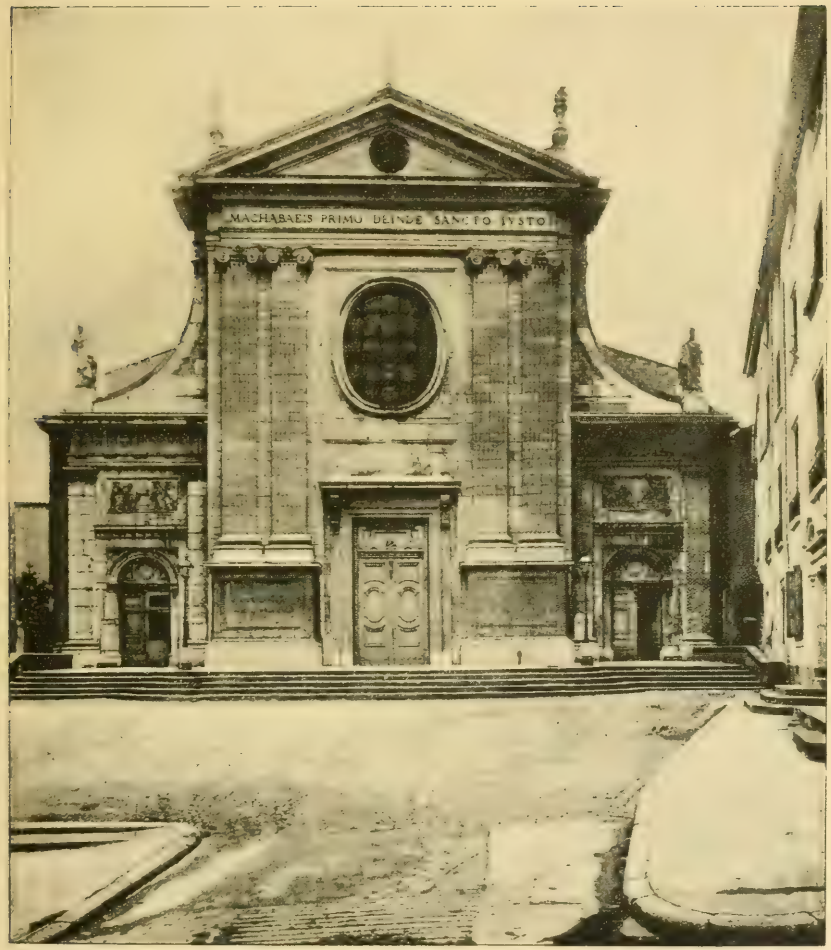


Planche V

Page 180

ÉGLISE DE SAINT-JUST, A LYON

IGNACE; dans son acte de décès on lui donne ceux de : *Ferdinand-Sigismond-Ignace-Joseph;* ce prénom de *Sigismond,* substitué à celui de *Pierre,* serait pour embarrasser, si je ne trouvais déjà qu'en 1710, *Ferdinand,* étant à Paris et donnant les dessins d'après l'*église des Invalides* gravés par *G. Scotin* en 1711, signait : *F. S. Delamonce.* Ces changements s'effectuent parfois dans les familles par simple convenance. Dans tous les cas, cette circonstance nous indique que, conformément à ce qu'a dit Pernetti, aussitôt après la mort de son père il se rendit d'abord à Paris.

Je ne trouve à Lyon, avant 1708, de traces de ses travaux que deux *dessins de chapiteaux,* signés : *Ferdinand Delamonce,* pour l'édition de 1696 de l'*Histoire de Lyon* par le Père *Ménestrier,* et deux autres, de 1701, représentant le *Monument antique* dit *des deux amants* et des *Aqueducs de Saint-Irénée,* gravés par *J. F. Cars,* pour les *Antiquités profanes et sacrées de la ville de Lyon* par le Père *de Colonia.* Il avait alors seize et vingt-trois ans.

De Paris, *Ferdinand* se rendit en Italie, y séjourna, puis rentra en France par Marseille, Aix, Avignon et Grenoble, en 1729, où il se maria, le 6 août 1731, avec MARIE NAY, fille de *François Nay,* marchand, et de *Françoise Faure,* qui était veuve de *Michel Farinelly de Cambert,* contrôleur des payeurs des gages de Messieurs du Parlement. Elle lui survécut, car les recteurs de l'hôpital général de la Charité lui accordèrent, en avril 1754, 3 livres par mois de pension; « son mari décédé », est-il dit, « jouissait déjà d'une aumône secrète de 5 livres par mois ». On voit que la condition du ménage n'était guère prospère.

De ce que la femme de Ferdinand était veuve en premières noces d'un officier du parlement de Grenoble, vient probablement cette histoire que des *parents* de la famille occupaient des places honorables dans un corps de ce genre.

Il semble avoir eu un fils, puisque je trouve dans les archives de la Charité, à une date qui n'est pas fournie, que l'on paya 72 livres à *Ferdinand* pour honoraires de dessins que son fils avait faits sur les originaux, pour le grenier au sel vers Ainay. Est-ce lui que l'on nomme *Ferdinand Rémond,* dont j'aurai à m'occuper plus loin? Je n'en sais rien. Toutefois, ou bien il se

trouvait absent, ou bien il pouvait être mort; et dans ce dernier cas, un Ferdinand Rémond, habitant Paris, ne serait qu'un parent.

Si mes recherches sur les ouvrages qu'aurait exécutés *Ferdinand* en Italie, à Aix, Avignon et à Grenoble n'ont abouti que dans une faible mesure, elles pourront aboutir, je l'espère, plus tard par les soins de personnes mieux que moi en mesure de le faire, sous les yeux desquelles ce travail pourra tomber.

Il me faut donc rentrer avec l'artiste en 1731 à Lyon. Notons bien qu'à cette date il était déjà âgé de cinquante ans et avait, ce me semble, beaucoup voyagé et peu produit, puisque c'est à son père qu'il faut rapporter incontestablement quantité des œuvres qui lui avaient été attribuées, ainsi que l'on vient de le constater.

Pour l'*église de la Chartreuse de Lyon* on n'a que l'embarras du choix parmi les architectes : *Ferdinand Delamonce, Servandoni* et *Soufflot,* puisque, dans les biographies, on la porte à l'actif de ces trois artistes J'ai essayé de démêler la vérité, et voici ce que j'ai trouvé.

Un premier projet d'achèvement de cette église, laquelle avait été mal commencée et dont on n'était pas satisfait, fut demandé à *Ferdinand Delamonce* en 1733; ce projet fut suivi d'un second, qui nous a été conservé, présentant des dispositions différentes, lequel fut accepté en 1736. Si on compare ces dessins revêtus de l'approbation, avec ce qui existe, on constate qu'il y a concordance à peu près absolue. Donc la partie centrale et le dôme de cette église sont bien de *Ferdinand Delamonce* et, du reste, constituent le meilleur de ses ouvrages.

Mais la question de l'autel et de son baldaquin ne laisse pas de paraître assez obscure.

D'abord le plan de cet autel, avec son baldaquin, est marqué dans le plan de Delamonce de 1736; je trouve même que les quatre colonnes qui y figurent étaient commandées dès 1733 et même livrées en 1735.

En second lieu, *Servandoni* fit un dessin du baldaquin pour cette église, lequel je n'ai pas rencontré, et qui lui fut payé 300 livres le 19 décembre 1738.

En troisième lieu, *Soufflot,* apparaît-il, donna en 1743 des instructions pour élever le baldaquin.

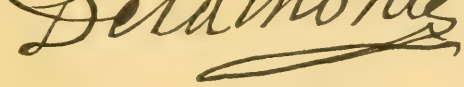
Enfin, en quatrième lieu, *J.-F. Blondel,* dans son *Architecture*

françoise, explique qu'il avait attribué à tort le grand baldaquin de l'église de la Chartreuse de Lyon à *Servandoni*; « cet artiste », ajoute-t-il avec exactitude, « en avait fait un dessin; il ne fut pas « exécuté; ce baldaquin est du dessin de *Soufflot* ».

En conséquence, les colonnes commandées par *Delamonce* et même livrées en 1735 n'ayant pu être posées, parce que la partie de l'église où le baldaquin devait s'élever n'était pas encore terminée, et le dessin demandé à *Servandoni* pour les utiliser n'ayant pas été approuvé, ce serait, à mon avis, *Soufflot* qui aurait ainsi mis tout le monde d'accord en 1743.

Je noterai en passant que *Servandoni* est né, non à Lyon, mais à Florence, le 2 mai 1695. Que son père fût un voiturier lyonnais qui conduisait les voyageurs de Lyon à Florence, c'est très probable; ce qui est certain d'après les registres de baptêmes de la célèbre cathédrale de Florence, Sainte-Marie des Fleurs, c'est qu'il y fut baptisé à cette date. Son père y est nommé : *Jean-Louis* dit *Claude Servandó*, et sa mère : *Marie* dite *Jeanne-Baptiste Ottaviani*. *Servandoni* eut donc toutes sortes de raisons pour se donner, comme il le faisait, pour Florentin et pour italianiser son nom; car il se nommait probablement *Servan* tout court.

Suivant l'ordre chronologique, je trouve *Ferdinand Delamonce* donnant le dessin d'un reposoir au Change aux frais des négociants, le 27 juin 1734, puis s'occupant, la même année, de l'embellissement de l'*église du collège de la Trinité* (où avait déjà travaillé son père), à la fois comme architecte et comme peintre. Comme architecte, il fit exécuter les revêtements en marbre et le maître-autel; comme peintre, il restaura, ou refit, les peintures de la voûte et exécuta le tableau représentant l'*Apothéose de saint François Régis*. Ces ouvrages, qui existent encore, dénotent un artiste d'un ordre secondaire[1].



[1] Reçu du 10 novembre 1737 du reste des peintures de l'église du collège de la Trinité.

Ayant conservé la confiance que les recteurs de l'Hôpital Général avaient donnée à son père, il fut employé par eux et donna les plans du *quai,* devant cet établissement, *depuis le pont de la Guillotière jusqu'à la rue Blancherie* (1736 à 1738), reconstruit depuis, et fit, paraît-il, des projets soit pour le pont de la Guillotière, soit pour le grand bâtiment sur le quai, lequel, on le sait, fut exécuté sous la direction de *Soufflot* (1736); je n'ai aucune donnée sur ce qu'étaient ces dessins. La *maison Tolosan* (1740) et *celle du passage entre la rue Longue et la place du Plâtre* seraient aussi de sa composition; toutefois il se pourrait, pour la maison Tolosan, comme il est certain pour la façade du nouveau bâtiment de l'Hôpital Général sur le quai, que *Soufflot* fût le véritable architecte, et que *Ferdinand Delamonce* n'ait été que son collaborateur ou son employé.

Il existe encore à Lyon un autre ouvrage de *Ferdinand : la décoration du chœur et l'autel de l'ancienne chapelle de Fourvières;* cette œuvre est du genre rocaille le plus caractérisé.

Ferdinand D. a signé comme dessinateur et avec son prénom les gravures suivantes :

1696. *Chapiteau à l'église de Saint-Just de Lyon* (sans nom de graveur).
» *Chapiteau à la tribune de l'église de Saint-Étienne de Lyon* (sans nom de graveur).
1701. *Monuments des deux amants,* à Lyon (*J.-F. Cars*).
» *Vue des aquedues de Saint-Irénée,* à Lyon (*J.-F. Cars*).
1710. *Vue de l'église des Invalides,* à Paris (*G. Scotin,* 1711).
» *Coupe et intérieur* — — (*G. Scotin,* 1711).
1731. *Portrait de J. Caulet,* évêque de Grenoble (*Jacques Cundier,* d'Aix).
1733. *Frontispice* pour la *Dévotion au Sacré-Cœur de Jésus,* par le P. de Galiffet (? *Daudet*).
1734. *Jubilé de* 1734 (*Daudet*).
1735. *Vignettes* pour le plan de Lyon par Seraucourt (si ce plan n'a pas été publié plus tôt; car, dans ce cas, elles seraient de Jean).

On peut lui attribuer aussi :

Élévation perspective de l'église des Invalides (? *Scotin?*).
Vue de l'intérieur du chœur de la cathédrale de Lyon (*Daudet*).

Junon demandant la ceinture de Vénus (*Jean Chaufourier*).
Hector traisné par Achille (*Gérard Edelinck*).

Ces deux dernières pièces m'ont été indiquées de Munich comme étant du dessin de *Ferdinand;* il y a là peut-être aussi confusion.

Les dessins des faux titres et vignettes de l'*édition de* 1765 *de Louise Labé* à Lyon, gravés par *Daullé,* furent, paraît-il, préparés quelques années auparavant par *Ferdinand;* mais ils exigèrent des retouches qui furent exécutées par *Donnat Nonnotte,* lequel, du reste, a signé comme dessinateur.

Il appartint à l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, qu'il ne faut pas confondre avec l'Académie royale de la même ville, dès 1736, et il a laissé de nombreuses notices manuscrites, lesquelles sont rédigées sans véritable esprit de critique et avec cette archéologie absolument superficielle qui caractérise son époque.

En voici la liste, sauf erreurs ou omissions :

6 juin 1736. Discours de réception prononcé à l'Académie des Beaux-Arts.
9 août 1736. Prééminence de la peinture sur la sculpture.
9 mars 1740. Voyage à Naples.
15 mars 1741. De la peinture, et en particulier sur l'expression et le clair obscur.
12 mars 1744. De l'utilité des arts libéraux.
3 mars 1745. Extrait d'une description nouvelle de Rome.
2 mars 1746. De l'estime particulière que méritent les Beaux-Arts.
8 mars 1747. Observations critiques sur trois églises modernes de Lyon, scavoir celles des Carmélites, de l'Oratoire et de Saint-Antoine.
14 février 1748. Des édifices publics pour les spectacles des anciens, avec quelques réflexions sur les mêmes spectacles.
12 mars 1749. Observations critiques sur cinq églises de Lyon, scavoir celles des Carmélites, de Saint-Antoine, de l'Oratoire, de la Charité et de l'Hôtel-Dieu.
4 mars 1750. De la gravure.
17 mars 1751. Dissertation sur le rang des ouvrages anciens relativement aux modernes tant pour la peinture, la sculpture que pour l'architecture.

8 mars 1752. Époques auxquelles on peut fixer les points de perfection des arts libéraux d'architecture, de peinture et de sculpture anciennes et modernes.

9 mars 1753. Lettres et remarques touchant le nouveau livre de M. d'Argens intitulé : *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture.*

Sans date. L'essence ou l'esprit de la peinture, nouveau traité qui expose les principes, dans un plus grand, pour en faciliter aisément la vraie intelligence.

Sans date. Description de quelques édifices anciens comparés à des églises modernes des plus apparentes.

Il existe également deux mémoires, sans date, dans le Recueil des manuscrits de l'Académie de Lyon, qui ne sont pas de l'écriture de Delamonce. Mais, sur la dernière page, on lit ces mots ajoutés d'une autre main : « Les présents mémoires ont été faits par M. Delamonce. »

Explication d'une inscription tumulaire.

Antiquités et curiosités de la ville de Lyon.

Il mourut d'hydropisie à Lyon, le 30 septembre 1753, et fut inhumé dans le cimetière de la paroisse de Saint-Martin d'Ainay, le lendemain.

Selon Pernetti, cet artiste était de petite taille; ses yeux annonçaient sa vivacité; il avait le nez aquilin; on lisait sur sa physionomie son esprit, la douceur de ses mœurs et sa gaieté naturelle.

Ce portrait doit être exact; mais j'hésite à partager l'opinion du biographe sur le rang, à mon avis, trop distingué, qu'il décerne à son mérite. Car, après avoir déblayé de son œuvre tous les ouvrages qu'on lui a attribués à tort, il ne reste rien que de très ordinaire.

Voici, d'après les anciennes descriptions de Lyon, une liste d'ouvrages dans des édifices de cette ville ayant disparu, attribués au nom tout court de Delamonce, sans qu'il me soit possible pour le moment de distinguer lesquels sont de *Jean* le père ou de son fils *Ferdinand :*

Le jubé de l'église de Saint-Just; le dessin du retable de la

chapelle des religieuses du Verbe Incarné; le tableau de l'Invention de Sainte Croix et le dessin des sculptures et de la menuiserie du sanctuaire à l'église de Sainte-Croix; le dessin des figures du tabernacle de la chapelle de Sainte-Marie de Bellecour; le dessin des sculptures de la chapelle des Pénitents de Comfalon; le dessin et le tableau du petit autel du Sacré-Cœur de Jésus dans la nef de l'église de Saint-Joseph des Jésuites; enfin *le dessin et les modèles d'une chapelle à l'église de Saint-Nizier.*

On voit ainsi que je laisse encore du travail aux biographes futurs.

***

Tant que j'ai trouvé sur les pièces elles-mêmes l'indication qu'elles avaient été dessinées par *Jean* ou par *Ferdinand,* ou lorsque les circonstances pouvaient lever un doute, je n'ai éprouvé aucune difficulté.

Toutefois il en existe encore un certain nombre d'autres signées *Delamonce* tout court, que j'ai vues ou qui ont été signalées par les catalogues de graveurs.

Elles pourraient être l'œuvre d'un quatrième artiste dont le prénom était *Rémond* et qui habitait Paris.

G.-K. Nagler, dans son *Dictionnaire universel des artistes,* et autres ont constamment mélangé ses œuvres avec celles de *Jean* et de *Ferdinand.*

Il ne me reste donc plus qu'à signaler ces œuvres, en les accompagnant de mes observations.

1. — *Louis XV tenant son premier lit de justice,* gravé par *Poilly;* signalé par Nagler. Ce lit de justice a eu lieu le 12 septembre 1715; *Jean* était mort en 1708, et *Ferdinand* se trouvait en Italie à cette date.

2. — Six planches : *Autel et chœur de Notre-Dame de Paris; la Samaritaine; Tombeau de Charles de Créqui; Vue du château de Meudon; Vue du château de Saint-Cloud; Vue du château de Fontainebleau,* gravés par *Hérisset* et *I. B. Scotin* dans la *Description de Paris, Versailles, Marly, Saint-Cloud, Meudon et Fontainebleau* par *Piganiol de la Force,* 1742. Il est peu pro-

hable que *Ferdinand* ait pu dessiner ces vues à Lyon, où il se trouvait à cette date.

3. — Les vignettes de l'*Essai sur l'homme*, de Pope (traduction française, Genève et Lausanne, 1745), ont été dessinées par un *Delamonce* et gravées par *Soubeyran* et *Galimard*. Malgré l'affirmation positive de *Pernetti*, je crois que ces compositions, d'une manière leste et gracieuse, sont bien au-dessus du talent de *Ferdinand*, qui avait soixante-sept ans à cette date et était accablé d'infirmités.

4. — Planches et vignettes dans les *Essais sur l'histoire des sciences, des belles-lettres et arts* (4 tomes in-8°, 1757. Lyon, Duplain). A cette date, *Ferdinand* était mort.

5. — Vignette pour *La Peinture*, poème couronné aux jeux Floraux (Lyon et Paris, 1767); même observation que pour le numéro 4.

6. — *Plan de Lyon*, ancienne colonie romaine (à Paris, chez le sieur Desnos, 1767), dessiné sur les lieux par le sieur *Delamonce*, gravé par *Inselin*. Même observation que pour les numéros 4 et 5.

7. — *Vues des palais et jardins du Roy* d'après les dessins de *Girard* et *Delamonce*; signalé par Nagler; c'est peut-être la répétition du numéro 2.

8. — *Allégories religieuses* gravées par *Galimard*; signalé par Nagler.

9. — *L'ange expliquant à Ezéchiel les dimensions du temple*, gravé par (?) *Audran*; signalé par Nagler.

10. — *Les Quatre Saisons*, cartouches de plafond gravés par *J. C. Gulwein*, signalé par Nagler.

11. — *Mariette* a indiqué dans son *Abecedario*, à l'article *Raymond de la Fage*, une *Bataille* datée de Paris 1709 que *Ferdinand Delamonce*, né, dit-il, à Munich, d'un père qui était de Lyon et qui exerçait la peinture, aurait gravée. Je crains fort que Mariette ait, là aussi, commis quelque confusion; toutefois, comme *Ferdinand* pouvait être à Paris en 1709, j'en infère qu'il y aurait été attiré (après la mort de son père *Jean* en 1708, lequel était Parisien) par ce parent qui portait le prénom de *Rémond* et était en même temps dessinateur. Ferdinand aurait, à ce moment, travaillé avec lui.

*
* *

J'ai fini; heureux je serai, si j'ai apporté quelque clarté dans toutes les confusions qu'on a pu remarquer, et si un autre, plus tard (ainsi qu'il m'est déjà arrivé depuis que j'ai écrit sur les artistes), vient compléter cette notice par quelques découvertes nouvelles.

Paris, le 1er février 1892.

L. CHARVET,

Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Lyon.

VII

UN MONUMENT INCONNU ÉLEVÉ A JEANNE D'ARC

PAR LA VILLE D'ORLÉANS.

I

LA FIGURE ET LA PHYSIONOMIE IDÉALE DE JEANNE.

La glorieuse personnalité de Jeanne d'Arc n'a fait que grandir à travers les âges; de nos jours, à la voix des évêques d'Orléans, elle franchit les limites de la France et de l'Europe. Ce sont, en effet, les catholiques du monde entier qui demandent au Saint-Siège de proclamer officiellement la béatification de la martyre, qui, depuis longtemps, nous en sommes convaincus, est une sainte au ciel.

Pour nous, Français, Jeanne est l'image de la patrie une et fière. Suivant le tempérament de chacun, c'est la Vierge guerrière qui symbolise la résistance à l'étranger et la réparation de nos désastres, ou bien l'ange de paix qui doit dissiper à l'intérieur, comme autrefois, les divisions des partis. Aux yeux de tous enfin, Jeanne, comme

l'a si bien dit M. Siméon Luce, est « l'incarnation de notre pays dans ce qu'il a de meilleur ».

Au contraire, les traits du visage de la Pucelle d'Orléans ont été s'effaçant de plus en plus. Heureuse durant le triomphe ou attristée pendant le procès, ce n'était toujours qu'une jeune fille de dix-sept à dix-neuf ans; et nous savons combien, à cet âge de transformation, les lignes de la physionomie sont particulièrement mobiles et indécises. Quelle chance y a-t-il qu'un peintre naïf ou un scribe ennuyé les ait pu fixer au passage; ou encore quelque imagier, dans une production destinée aux églises ou à la curiosité populaire?

Puis vient une longue et sombre période où le souvenir de Jeanne, obscurci à dessein par l'inique procédure anglaise, reste entaché d'un soupçon d'hérésie et de sorcellerie. Ici le doute ne se produit même pas; on ne trouve aucune trace que personne ait tenté, dans ces conditions délicates, de reproduire son image, si l'on peut appeler de la sorte l'une des vagues ébauches dont il vient d'être parlé. Vingt-cinq ans s'écoulent ainsi, années de guerre et de souffrance; car une guerre, heureuse même, est toujours douloureuse pour le pays : c'est encore plus que le *grande mortalis ævi spatium,* dont parle Tacite.

La mémoire s'est donc fort affaiblie quand sonne l'heure de la réhabilitation, lorsqu'il ne s'agit plus de dresser un haineux réquisitoire, mais de prononcer un juste arrêt, qui va tranformer les lamentations du supplice en un joyeux hymne d'actions de grâces. Cependant tous ces nouveaux témoins, ces capitaines, ces habitants d'Orléans, veulent donner leur note personnelle. Ils ont vu la Pucelle, ont vécu près d'elle quelque temps, ont vieilli avec cette pure image dans le cœur. Chacun réveille ses lointains souvenirs et s'efforce d'y retrouver un trait du charmant visage. L'ensemble, à vrai dire, n'offre qu'une ombre, à peine colorée et au relief incertain, et pourtant harmonieuse encore. Ne dirait-on pas, dans son cadre antique, un de ces précieux pastels dont la fine poussière s'est presque totalement détachée ?

Nous savons, par les témoins du procès de réhabilitation et par quelques chroniqueurs du temps, que Jeanne d'Arc était grande et forte, que son corps vigoureusement constitué résistait à la fatigue, qu'elle portait ses cheveux noirs taillés en rond et qu'elle avait un visage riant. Mais nous ne connaissons ces détails que depuis leur

juxtaposition et leur groupement dans l'admirable ouvrage de Quicherat publié par la Société de l'histoire de France. Et pourtant, depuis l'année 1849, qui aurait dû clore la ridicule série des travestissements de Jeanne en saint Georges ou saint Maurice, en Judith, en Bradamante, combien peu d'artistes se sont conformés aux sérieuses indications de l'histoire!

On pourrait les compter, de même que ceux qui ont reproduit le beau type de la Française, née sur cette frontière de l'Est, où le métier de la guerre est toujours considéré comme le plus beau. Elles semblent en effet destinées à faire souche de soldats français, ces femmes au corps bien dégagé, à la démarche alerte, au teint animé, à l'air vif et enjoué, heureux mélange de force et de gaieté où la finesse champenoise se fond intimement bien avec la grâce lorraine.

Admettons cependant qu'un sculpteur ou un peintre ait empreint un sujet de cette vaillante race des caractères particuliers au visage de Jeanne d'Arc; il n'aura encore évité que les moindres écueils. Dans l'attitude de ce corps à la fois délicat et robuste, sur cette figure aimable et jeune, il faut maintenant exprimer clairement des sentiments multiples et presque opposés entre eux, qui peuvent aisément se rencontrer, s'accorder et se confondre en une âme comme celle de Jeanne, mais dont la traduction simultanée semble un défi jeté à tous les arts.

La timidité de la vierge et la hardiesse du soldat, la modestie de la femme et l'assurance du chef de guerre, l'ardente foi de la chrétienne, la vision d'un monde qui n'a rien d'humain, la confiance dans la mission divine, le rayonnement des prédestinés et des martyrs : tels sont les éléments qui doivent s'assembler et se combiner, dans un harmonieux équilibre, pour refléter l'idéale figure de la libératrice de la France. Une note un peu affaiblie, un trait légèrement accentué, et l'équilibre est rompu. Vous n'êtes plus qu'en face d'une femme, ou d'une guerrière, ou d'une sainte.

De nombreux artistes modernes, plus ou moins célèbres, se sont efforcés de mener à bien cette tâche délicate, peut-être à cause des difficultés même qu'elle présente. Ce n'est pas sans intérêt qu'on étudie les monuments qu'ils ont consacrés à la mémoire de Jeanne d'Arc, les peintures d'Ingres, Benouville, Lenepveu, les sculptures de la princesse Marie d'Orléans, Rude, Foyatier, Chapu, Dubois et

Frémiet. Il n'entre pourtant pas dans mes projets de les comparer ou de les critiquer ici ; je me borne à résumer l'impression générale qui se dégage d'un examen attentif et impartial.

Sans doute d'estimables efforts ont été tentés, surtout dans la sculpture, si je ne m'abuse. On peut louer, en certaines œuvres, l'effet général de l'attitude, un geste heureux, un détail de physionomie. Nulle part on ne rencontre, je ne dirai pas l'image rêvée qui doit réunir tous les suffrages, mais quelque chose d'assez complet et d'assez puissant pour s'imposer soit à la critique, soit au goût public, ou encore à l'entraînement populaire : cet artiste et ce chef-d'œuvre sont encore à naître.

II

LE PORTRAIT DE JEANNE D'ARC ET LE MONUMENT DU PONT D'ORLÉANS.

Deux érudits lorrains, hommes de cœur et de goût, MM. E. de Bouteiller et G. de Braux, ont consacré à la Pucelle d'Orléans un ouvrage important : *La famille de Jeanne d'Arc* [1], et, l'année suivante, une curieuse brochure : *Notes iconographiques sur Jeanne d'Arc* [2]. Dans ce dernier opuscule, ils estiment que la statue de Domrémy est un véritable portrait. Leur opinion s'appuie fortement sur d'ingénieux rapprochements entre cette statue, due à Étienne Hordal, celle de la cathédrale de Toul, érigée par son oncle Claude Hordal, tous deux descendants de Pierre du Lys, frère de Jeanne, et celle du monument jadis élevé sur l'ancien pont d'Orléans, et qui a disparu comme lui. MM. de Bouteiller et de Braux rappellent que, pour la date de ce monument, les historiens orléanais, sans exception, citent l'année 1458. Ils ajoutent [3] : « A cette époque, en effet, un grand nombre des habitants de la cité avaient connu personnellement leur héroïque libératrice ; ses traits ne s'étaient point

[1] Paris, Claudin ; Orléans, Herluison, 1878, in-8°.

[2] Paris, Claudin ; Orléans, Herluison, 1879, in-8°. — Ils ne s'occupent que de l'époque ancienne. Notre vénéré confrère M. l'abbé Desnoyers, dans l'*Iconographie de Jeanne d'Arc* (Orléans, Herluison, 1891, in-8°), s'attache surtout aux temps modernes ; nous sommes heureux de partager son opinion sur la représentation idéale de Jeanne d'Arc.

[3] Page 17.

effacés de leur mémoire. Il y a plus! Ysabeau sa mère, qui mourut cette année même, ses frères Pierre et Jean étaient là, pour contrôler la réalité. Aussi peut-on dire, sans présomption, que la Pucelle était exposée, en ce lieu, sous ses véritables traits à la vénération du peuple orléanais. »

Je me garderais bien d'affaiblir ce généreux enthousiasme, auquel on pourrait, peut-être, opposer quelques graves objections. La fidélité de la mémoire chez les Orléanais, y compris même les parents de Jeanne, ne devait plus être bien entière en 1458, puisqu'ils avaient accueilli avec transport, en 1436 et 1439, croyant la bien reconnaître, la fausse Pucelle, la dame des Armoises. D'autre part, leur témoignage, même celui d'une mère, serait absolument infirmé, s'il était prouvé que la date de 1458 est erronée. Nous savons trop, et nous en donnerons un prochain exemple, qu'en cette matière, nos vieux historiens sont sujets à caution. La belle gravure de Léonard Gaultier, publiée en 1613[1], affirme bien qu'elle est le « pourtrait et représentation au vray du simulacre qui est élevé sur le pont d'Orléans ». Qu'importe? si les costumes, l'ensemble de la composition et l'architecture du soubassement portent essentiellement, ainsi que le montre la gravure elle-même, un caractère bien postérieur à 1458 et voisin du seizième siècle.

N'insistons pas; car notre patriotique amour de Jeanne d'Arc s'accommoderait parfaitement des conclusions de MM. de Bouteiller et de Braux. De même, à propos de la réfection partielle de cette statue de la Pucelle, après les mutilations des huguenots, nous nous associons volontiers à leur parole[2] : « Mais la figure de Jeanne avait été brisée; il fallut la refaire à neuf. Elle le fut sans doute, autant que possible, dans des conditions d'exacte conformité à celle qu'elle devait remplacer. Le nom de l'artiste chargé de la restauration, Pierre Lescot, garantit la conscience avec laquelle le travail fut exécuté. » Rectifions pourtant le véritable nom ; ce n'est pas le fameux Pierre Lescot, mais Hector Lescot, dit Jacquinot, membre d'une nombreuse et notable famille de fondeurs orléanais.

[1] Elle est reproduite dans les deux éditions du *Recueil de plusieurs inscriptions*, etc., de Du Lys. Paris, Edme Martin, 1613, in-8°, 60 pages, et Paris, Edme Martin, 1628, in-8°, 98 ou 124 pages (il y a deux tirages) et 52 pages pour le *Traité sommaire*, etc.

[2] Page 18.

Il serait cependant intéressant de connaître le nom de l'artiste qui coula dans le bronze le monument original de la Pucelle sur le pont d'Orléans; on trouverait là un sérieux complément d'information sur la ressemblance des traits de l'héroïne, en même temps que la date vraie d'une curieuse œuvre d'art. Car nous n'avons, somme toute, que des répétitions plus ou moins remaniées, des traductions par le burin, dans la planche de L. Gaultier et sur nos jetons d'échevinage, d'un type primitif. On a mis en avant, au hasard, je crois, en tout cas sans preuves, le nom d'un fondeur et canonnier orléanais, Guillaume Duisy, qui s'était rendu célèbre au siège d'Orléans, du vivant même de Jeanne d'Arc. D'ailleurs, si l'opinion des auteurs orléanais attribue gracieusement le monument du pont à la générosité des dames de la ville, Du Lys n'hésite pas à déclarer que ce fut Charles VII qui fit mettre « ces images et statues sur le pont d'Orléans », environ l'an 1458, dit-il dans sa première édition, l'an 1458, affirme-t-il dans la seconde. Alors l'auteur serait l'un des plus habiles ouvriers en son art, le maître fondeur du Roi.

L'éclaircissement de cette double question : la date et le nom de l'artiste, je l'ai demandé, avec acharnement, aux comptes royaux, à ceux de la ville d'Orléans, à nos archives notariales; jusqu'ici l'insuccès a été complet. Toutefois, il est des compensations légitimes réservées aux fouilleurs d'archives, comme aux ingénieurs en quête d'une mine, aux archéologues à la recherche d'un monument enseveli, aux historiens poursuivant une civilisation disparue. On trouve rarement ce qu'on cherche le mieux; mais on fait souvent les rencontres les plus imprévues.

Au moment où le monument du pont d'Orléans se dérobait rigoureusement, une mention inédite venait me révéler une œuvre inconnue érigée à Jeanne d'Arc devant l'ancien Hôtel de ville d'Orléans.

III

LE MONUMENT INCONNU DE LA PUCELLE A L'ANCIEN HOTEL DE VILLE D'ORLÉANS.

Pendant une longue période, la ville d'Orléans fut administrée par dix prud'hommes, puis par douze procureurs, plus tard éche-

vins, élus pour deux ans. Ils étaient appelés à cet honneur par sept *élisants*, nommés eux-mêmes par le suffrage populaire, non pas universel, en assemblée générale, aux Halles. Le premier soin de ces procureurs était de choisir un de leurs collègues, comme président ou gérant responsable, avec le titre de receveur des deniers communs. Responsable, il l'était effectivement par l'obligation, lorsque la recette se trouvait insuffisante, de faire les avances nécessaires sur sa fortune personnelle, sauf à en attendre longtemps le remboursement en espèces ou en rentes. C'était, par moments, une lourde charge.

Pour le receveur, comme pour les procureurs, l'exercice commençait le 23 mars pour finir le 22 mars de la seconde année. A ce terme de sa gestion, le receveur rendait deux comptes, celui de forteresse et celui de commune. Les premiers, dont nous avons seulement à parler, étaient rédigés par deux notaires en triple expédition : l'une pour les archives de la ville, l'autre pour les commis de l'église (qui contribuait aux dépenses de fortification), déposée aux archives du chapitre de Sainte-Croix; la troisième restait au receveur, et les notaires conservaient la minute [1].

La collection des comptes de forteresse du chapitre de Sainte-Croix n'existe plus aux archives départementales, où tout le fonds a été versé sous la Révolution. Celle des archives de la ville, à la même époque, diminua singulièrement par l'abus qu'on en fit pour les gargousses de l'artillerie. Quant à l'expédition délivrée au receveur pour sa justification, c'était sa propriété personnelle; elle a suivi la fortune de familles dont un assez grand nombre se sont éteintes.

Il en résulte que, par exemple, pour l'exercice du receveur Hervé Guilloreau, correspondant aux années 1542 et 1543, on ne trouve plus aux archives municipales que le compte de commune. Nous avons rencontré, chez un notaire d'Orléans [2], la minute du compte de forteresse, rédigée par un de ses prédécesseurs [3]. On y lit, au man-

[1] Pour les frais exigés par la reddition des comptes, le receveur touchait 32 livres parisis, vite dépensées en « écriture, papier, parchemin, reliage et couverture ». Les notaires avaient une pension annuelle de 40 sous parisis.

[2] M. Garapin, qui a bien voulu nous faciliter cette recherche.

[3] Nicolas Provenchère ou Viâtre Blanchart. On a vu que la ville pensionnait deux notaires.

dement, ou compte partiel, intitulé : *Voyages et menues parties*, l'article suivant :

« A Françoys Marchant, ymager, demourant à Orléans, la somme de 20 solz tournois, pour avoir masticqué le visage de la Pucelle, estant sur ung pillyer du cail estant au devant de l'ostel de la maison de la communauté de ceste ville d'Orléans, qui estoit rompu. — Par quittance pour ce, XX solz. »

Écrite en un style naïf, cette courte mention est le seul souvenir qui reste d'un monument, éphémère sans doute, et jusqu'à notre découverte totalement inconnu. Non seulement il n'a pas été reproduit ; on en ignore même la nature, la matière et la disposition. Si faible qu'en soit la trace, c'est pour nous un devoir de la raviver, car rien de ce qui se rattache à la grande héroïne ne saurait nous laisser indifférent.

La lecture de cet article de compte fait naître une foule de questions. Plusieurs sont insolubles et doivent être mises de côté ; d'autres méritent qu'on s'y arrête, car leur étude sommaire permettra d'accréditer la vraisemblance de certaines suppositions.

Et d'abord quel fut l'emplacement choisi ?

A l'origine probablement, et jusque vers la fin du quatorzième siècle, la « chambre des bourgeois » était située dans une tour de la conciergerie du Châtelet ou prison[1]. C'était, il faut en convenir, un voisinage terriblement dangereux, à cause de la facilité qu'il offrait de faire passer d'un local dans l'autre les procureurs de la ville, en cas de refus ou seulement de résistance aux exigences des officiers royaux ou ducaux. Aussi les échevins s'empressèrent-ils de chercher un autre lieu de réunion. Le compte de 1391 et les suivants montrent qu'ils prennent à bail du prieur de Saint-Samson une chambre « pour converser ». Puis, à l'époque du siège des Anglais, la ville est locataire de l'hôtel des Créneaux ; elle en devient propriétaire en 1443. L'administration municipale quittera seulement au dix-huitième siècle cet emplacement pour se transporter à l'hôtel Groslot, la mairie actuelle.

L'hôtel des Créneaux portait donc, dès 1428, le nom d'hôtel de

[1] *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. XII, p. 393 ; *le Châtelet d'Orléans au quinzième siècle, et la librairie de Charles d'Orléans en* 1455, par L. Jarry.

la Communité[1], mais, à part l'appropriation hâtive de quelques locaux, l'installation était provisoire; il fallut s'organiser d'une manière définitive.

La première construction naturellement fut celle d'une tour de ville ou Beffroi, que nous avons encore sous les yeux. C'est un assez joli édifice, dans le style de l'époque, décoré surtout aux étages supérieurs. Il n'a pas été commencé, comme on l'a dit par erreur[2], mais terminé, en 1453. Le marché fut passé en 1448 avec Colin Galier, un habile architecte qui avait relevé les Tourelles et dirigé d'autres travaux importants, comme maître des œuvres de la ville. Il y déploya une grande activité, car, la même année, Jean Le Page et Antoine de Bruxelles sculptent plusieurs armoiries et différents personnages dans l'escalier de la tour[3], qui semble avoir été terminée peu après[4], puisqu'on la couvre en 1449. On y pose une terrasse en plomb, sur laquelle le charpentier Bataille édifie un clocher, recouvert aussi de plomb, avec deux fenêtres sur chaque face, pour recevoir l'horloge[5]; une statue de saint Michel, attribuée à Duisy, couronnait le tout.

L'horloge avait été faite par Jean Menin, de Chartres, et Louis Carrel, de Moulins. Beauvais de Préau et Polluche[6] attribuent, par erreur, à ce dernier la façon de la cloche, dont voici l'histoire en deux mots. Le 3 mars 1454, l'Orléanais Robin Boyvin passait marché avec la ville pour la fonte de la grosse cloche et des quatre petites destinées à sonner les demi-heures; un notaire, Jean de Recouin, écrivait les « dictiez » qu'on devait inscrire sur ces quatre cloches « des appeaulx de l'orloige ». Colin Galier, Pierre et Jean Chauvin, Robin Francart, maçons et tailleurs de pierres, s'emploient à réparer les dégâts causés par leur mise en place[7]. Tout ce travail fut inutile, car la grosse cloche n'était pas acceptable, et, suivant l'avis d'Étienne Bouchart, saintier de Tours, on dut la remettre

[1] « Les créneaux où à présent est l'ostel de ville. » — *Commune*, 1427-1428.

[2] Tome XV, p. 324 des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*.

[3] *Forteresse*, 1447-1448.

[4] 1448. « La tour neufve faicte du cousté de madame de Courraze. » (*Manuscrits Dubois*, t. III, p. 96, à la Bibliothèque publique d'Orléans.)

[5] *Forteresse*, 1453-1454.

[6] *Essais historiques sur Orléans*, p. 84.

[7] *Forteresse*, 1453-1454.

au creuset. Un nouveau marché fut signé, la veille de Pâques 1458, avec Nicolas Chastellain, fondeur de cloches à Paris; mais son règlement n'eut pas lieu sans contestation, puisque, le 18 juin suivant, le concessionnaire et son associé, Guillaume Bouchart, d'Orléans, s'engagent à refondre la cloche, dans un cours de deux ans, si elle se rompt ou ne rend pas un son convenable, à cause de prétendues malfaçons « aux ances et au cervel [1] ».

On a des données bien moins certaines sur la construction de la belle façade occidentale de l'ancien Hôtel de ville, actuellement le Musée de peinture, dans la rue Sainte-Catherine. C'est un monument historique, admiré de tous les connaisseurs, et dont l'état lamentable réclame d'importantes réparations, si l'on n'exécute pas, à bref délai, le plan de restauration et d'agrandissement qui reste, depuis trop longtemps, à l'état de projet.

Par je ne sais quelle erreur, qu'ils se sont empressés de répéter, tous les historiens orléanais assignent à l'achèvement de ce chef-d'œuvre l'année 1498. Un de nos regrettés collègues de la Société archéologique de l'Orléanais [2], M. Imbault, architecte de talent, a combattu cette assertion au double point de vue historique et artistique. L'argumentation historique est tirée des comptes de forteresse, de 1443 à 1498, qui indiquent seulement de menues dépenses pour l'entretien d'anciens bâtiments, sans aucune construction nouvelle et importante. Les considérations artistiques s'appuient sur le style et les détails de l'architecture et de la sculpture, où M. Imbault croit trouver une œuvre imitée de la Renaissance italienne « dans toute sa puissance et son étude avancée ».

Résumant, sans la discuter, une opinion qui reflète les tendances un peu absolues de l'enseignement des Beaux-Arts, au temps où commencèrent les études professionnelles de M. Imbault, je partage sa manière de voir et ses doutes sur l'achèvement de l'Hôtel de ville en 1498; mais je m'éloignerai moins que lui de cette date.

En effet, nous voyons les procureurs faire diverses acquisitions de maisons, « pour être jointes à l'Hôtel de ville », aux années 1494, 1506, 1509, et même 1532 [3]. A part la dernière, ces

[1] Minutes de Me Gillet, notaire à Orléans.

[2] V. tome XV des *Mémoires*, sa notice sur la *Façade occidentale de l'ancien hôtel de ville d'Orléans*.

[3] Archives municipales, ancien inventaire de Lemaître, cote 30.

acquisitions semblent avoir dû précéder la construction; et l'on n'est pas étonné de lire, dans le compte de forteresse des années 1513-1515[1], cette phrase : « Une bauche de pavé faite devant le *corps neuf* de la maison de ladite ville. » C'est l'indication de l'achèvement, vers la fin du règne de Louis XII, d'une construction qui correspond bien au style de ce temps. C'est à notre avis un travail presque exclusivement français, d'une époque intermédiaire, on le voit, à celles qui lui furent assignées. Il se rattache à l'art gothique par les dais qui couronnent les cinq niches du premier étage. Rien ne dit que le duc d'Orléans, montant sur le trône, en 1498, n'aura pas décidé, en principe, l'érection, au chef-lieu de son ancien apanage, d'un édifice sûrement terminé avant même qu'on pensât à Chambord.

Que deviennent alors les inductions tirées des lettres H retrouvées sur les fragments de chapiteaux des pilastres de la galerie supérieure? On y voyait avec raison l'initiale du nom de Henri, duc d'Orléans et fils de François Ier, depuis Henri II, roi de France, né en 1518; mais on en concluait que tout le monument est postérieur à cette date. Nous estimons plutôt que cette haute galerie, omise au plan primitif, a été construite tardivement, pour masquer le vilain effet du pignon, et, alors seulement, ornée de l'initiale du jeune duc.

Le nom de l'architecte Viart, à qui l'on fait l'honneur de cette construction, ne se rencontre pas dans les comptes du quinzième siècle, ni au commencement du seizième. Il figure trois fois, au contraire, dans la minute du compte de forteresse d'H. Guilloreau, ainsi désigné : « Pierre Vyart, maistre maçon et tailleur de pierre. » Il dirige, en qualité de maître des œuvres de la ville, les travaux de la tour Gouvernante.

Nous aimons à croire que l'administration municipale, après avoir bâti somptueusement le palais de la cité, sur la grande rue qui conduisait du pont au Martroi, aura voulu le mettre sous la protection de l'héroïne qui avait fait lever le siège de 1429. Les cinq niches du premier étage étaient réservées, dit-on, à des statues royales. Le doute n'est d'ailleurs pas possible; le monument de la Pucelle était « sur ung pillyer du cail estant au devant de

[1] Folio 24 v°. Jacques des Contes, receveur.

l'ostel de la maison de la Communité ». Le quai, c'est le trottoir; ces deux mots se succèdent précisément au seizième siècle. La place semble donc nettement déterminée à gauche de la porte, c'est-à-dire au milieu de la façade, sur la rue Sainte-Catherine.

La cause de l'accident, qui nous a conservé l'unique souvenir de ce monument, on la trouverait peut-être dans les travaux faits autour de ce pilier, vers la même époque. Ainsi, en novembre 1542, l'on modifie le pavage du quai de l'Hôtel de ville « pour éviter que les eaues ne traversent la muraille et ne gastent les vouttes des greniers où l'on vouloit mectre le sel[1] ». La même année encore, Pierre Viart construisait un autre quai « à monter en la grant salle du corps neuf de l'hostel de la Communité de ladicte ville, ayant vue sur la rue Saincte Katerine ». Voilà deux occasions suffisantes de dégradation.

A voir le modique salaire, vingt sous, attribué à l'artiste chargé de remastiquer le visage de la Pucelle, on pourrait le prendre pour un pauvre et vulgaire imagier. Nous devons, au contraire, juger du mérite de l'auteur de l'œuvre originale par le soin qu'on prend d'en confier la réparation à un homme expert. François Marchant, d'Orléans, fut un des grands sculpteurs du seizième siècle, un des maîtres de la Renaissance; et l'on a plusieurs fois confondu son talent avec celui de Germain Pilon. M. F. de Mély a déjà prononcé son éloge à la réunion des délégués des Sociétés savantes, aux Beaux-Arts[2], et ses marchés ont été publiés par M. L. Merlet dans les anciennes *Archives de l'art français*[3]. A l'époque dont nous venons de parler, en 1542, il était dans la pleine éclosion de son talent, et l'on s'en disputait les créations. En cette même année, il modelait, pour le tour du chœur de Notre-Dame de Chartres, des scènes du Nouveau Testament, servant de fond à des statues d'un fort beau mouvement. Il est chargé, en 1543, avec un autre sculpteur orléanais, Jean Bénardeau, d'exécuter les statues et les bas-reliefs du magnifique jubé de Saint-Père en Vallée, dont le *Saint Paul* se retrouve au musée de Chartres, et la *Crucifixion* à l'École

[1] Cette appropriation en magasins à sel, de l'hôtel de ville comme de la chapelle Saint-Jacques, explique seule le ton chaud de certaines de leurs pierres, qui n'est pas habituel sous notre climat.

[2] Procès-verbaux de 1887.

[3] Tome IV, p. 382, etc.

des Beaux-Arts. Enfin, il sculpte, en 1550, une des effigies du tombeau de François Ier, à Saint-Denis, où M. de Mély lui attribue celle de la reine Claude de France, au caractère si réaliste.

Comment périt enfin le petit monument de la Pucelle? Le mastic de 1542 était encore moins en état que la pierre de résister à l'attaque des calvinistes, en 1562 et en 1568. A Orléans, les statues de pierre ou de marbre sont brisées, celles de bronze fondues. Le monument du pont, mutilé seulement à coups d'arquebuse, fut réparé en 1570, comme plus important et plus précieux à la vénération des Orléanais; mais on ne pouvait tout restaurer, il y avait tant de désastres! Les débris du pilier du quai de l'Hôtel de ville et de ce qu'il supportait furent sans doute abandonnés.

Si le seizième siècle, avant le nôtre, avait eu l'heureuse idée de fonder, en cet hôtel, un musée de Jeanne d'Arc, les honorables débris y eussent trouvé un pacifique refuge; ils en auraient été et en seraient encore le principal ornement.

Je suis heureux de relever cette mention égarée d'une image inconnue de Jeanne d'Arc dans sa bonne ville d'Orléans. Non pas, certes, qu'on en manque là, ni que celle-ci semble avoir quelque chose d'important, puisqu'elle tenait sur un pilier. Était-ce une statuette, un buste? Y avait-il quelque rapport entre cette œuvre et celle du pont? Qu'importe!

Ce qui m'en plaît, c'est l'idée qu'on l'a érigée au seizième siècle, époque accusée à tort d'ingratitude envers la Pucelle, non pas à Orléans du moins, où l'on y célèbre toujours la fête du miracle du siège. Ce qui m'y attache, c'est la pensée dont sont animés les procureurs de la ville pour mettre Jeanne, le *liberator novus*, en sentinelle vigilante à la porte de leur hôtel neuf de la Communité. Ce qui m'émeut profondément, c'est que, sans connaître ce fait caché dans la poussière des registres, à trois cent cinquante ans de distance, d'autres échevins inaugurent un autre hôtel de ville, leur vieille maison Groslot rajeunie, transformée. Que placent-ils au seuil, entre les rampes que dominent les cariatides de Jean Goujon? Une touchante statuette de Jeanne d'Arc. Les sentiments généreux ont donc aussi leur atavisme! Tant est ferme, chez nous, la fidélité du souvenir, vivace la reconnaissance, ardente la piété

pour Jeanne. Les hommes passent, les temps changent, Jeanne d'Arc reste et restera toujours.

Louis Jarry,

Membre de la Société archéologique de l'Orléanais, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Orléans.

VIII

LE GRADUEL DE ROBERT DE CROY PAR MARC LÉCUYER.

(1540.)

Il n'y a pas encore de longues années, on ne connaissait guère des maîtres de l'Art des époques écoulées, que les rares sommités. Sous le prétexte vain, longtemps admis, que le passé n'avait laissé que des œuvres nulles ou barbares, on les dédaignait.

Les recherches relativement récentes des Léon de Laborde, des Léopold Delisle, des Ferdinand Denis, etc., etc., inspirant un examen plus attentif, plus judicieux, et surtout plus impartial de ce qui reste de ces époques lointaines, ont modifié cette opinion dans le sens de la vérité. Les juges de bonne foi ont reconnu que le dédain n'est pas un argument, et que sous les formes d'une technique peut-être moins savante se cachaient souvent alors une expression et un sentiment sincères et vrais de la nature. Puis, sous l'influence de ces recherches, aux rares noms jusque-là connus, d'autres ont pu être ajoutés dans la sculpture, la peinture, la miniature, et augmenter ainsi la liste déjà longue de ces réhabilités. Certes, pour un de ces noms dont la valeur s'impose sans conteste, beaucoup d'autres n'ont droit qu'à une marque d'estime, mais ils n'en demeurent pas moins dignes d'un réel intérêt.

C'est de l'œuvre de l'un de ces derniers, que je crois encore ignoré, que je vais essayer de dire un mot.

Au nombre des quatorze cents manuscrits (1,398) que possède la bibliothèque de Cambrai, il en est un parmi les plus beaux qui se recommande par la richesse et le fini de ses peintures. C'est un *Graduel pour toute l'année,* avec notation, daté de 1540[1]. Voici comment il se trouve dans le dépôt auquel je l'emprunte pour le faire connaître.

Il appartenait à l'évêque duc de Cambrai, Robert de Croy, pour qui il a été écrit et peint[2].

Robert de Croy, d'une famille des plus considérables des Pays-Bas[3], avait remplacé, en 1519, sur le siège épiscopal de Cambrai, son frère Guillaume, qui, tout jeune encore, venait d'être fait cardinal par Léon X, nommé archevêque de Tolède à la place du célèbre Ximenès et primat d'Espagne[4]. L'élection de Robert, alors âgé de dix-neuf ans, et non destiné à l'état ecclésiastique, n'avait eu lieu que pour conserver dans sa famille la double dignité épiscopale. Après avoir fait prendre possession en son nom, il se prépara pendant dix ans au sacerdoce. Il n'effectua son entrée solennelle dans le chef-lieu de son vaste diocèse que le 13 juin 1529, et chanta sa première messe dans son église cathédrale le 5 août suivant, jour de la publication de la « Paix des Dames[5] ».

Robert de Croy, prélat fastueux, aimait les armes[6] et les Arts.

[1] Ce manuscrit n'a pas de titre. A. Le Glay, dans son catalogue, l'intitule : *Missa tempore et sanctis per annum cum notis.* M. A. Molinier le désigne simplement sous ce titre : *Graduel pour toute l'année.* (*Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de France,* t. XVII, Cambrai, 1891.)

[2] Cambrai avait été érigé en duché, le 28 juin 1510, par l'empereur Maximilien Ier, en faveur de l'évêque Jacques de Croy, oncle de Robert.

[3] La famille de Croy était venue s'établir dans les Pays-Bas au quinzième siècle. Robert était le quatrième fils de Henri de Croy, duc de Porcien, et de Charlotte de Chateaubriant. Il était frère de Philippe II, premier duc d'Arscoht.

[4] C'était pour complaire à Charles-Quint, et moyennant finance, que Guillaume avait renoncé à l'évêché de Cambrai, laissant croire que la possession simultanée de deux sièges pontificaux lui avait donné quelque inquiétude de conscience. On peut voir dans les comptes de la recette générale de l'église, aux Archives du département du Nord, le prix qui lui fut payé pour sa renonciation.

[5] Cette messe fut dite en présence de Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, de la mère du roi François Ier, Louise de Savoie, de la reine de Navarre, du cardinal légat du Saint-Siège Jean Salviati, de deux autres cardinaux, de deux archevêques, de six évêques, des ambassadeurs de France, d'Autriche et d'Angleterre, Thomas Morus, chancelier d'Angleterre, de tous les chevaliers de l'Ordre du Roi et de ceux de la Toison d'or.

[6] Honnecourt près Cambrai étant assiégé en 1536 par les Bourguignons, bientôt

C'est lui qui réorganisa l'artillerie cambrésienne en créant le « serment[1] » des canonniers bourgeois de la « couleuvrine », auquel il donna ses propres armoiries pour drapeau, et dont, par son adresse au tir, il devint le « roi ».

L'évêque, son manuscrit le démontre suffisamment, avait le goût du beau et considérait aussi le luxe des livres dans leur exécution « comme de rigueur pour ceux destinés au service de l'Église[2] ».

Quand il mourut, le 31 août 1556, le *Graduel* passa dans la « librairie » du chapitre de son église[3]. Lors de la Révolution, il fut, avec toute cette bibliothèque et celle des autres établissements religieux du Cambrésis, déposé dans l'église abbatiale de Saint-Aubert, transformée en « Musée national[4] », où allèrent s'entasser, outre les livres, des tableaux et des objets d'Art de même provenance.

Le manuscrit figura au catalogue, soigneusement dressé, de cet établissement provisoire, dans la section comprise sous la rubrique : «Chapitre (alors) métropolitain[5] », avec le numéro 1513, accompagné de cette mention : « Graduel manuscrit, très beau et très bien noté; les lettres initiales sont enluminées. In folio vel.[6]. »

vinrent à passer par la ville quatre à cinq cents soldats qui y causèrent du trouble. Le beffroi sonna « à l'arme », l'artillerie communale alla se ranger devant la « maison de ville », et « Robert de Croy, évesque de Cambray, y vint tout armé à tant une espée à deux mains, lequel se monstra vaillant et parla aux capitaines bien et hardiment, et fut en deux heures sur le marché ».

« ...Il faisoit lui-même le guet toutes les nuits avec les prevost et les eschevins. » Manuscrit n° 884, fol. 59, Bibliothèque de Cambrai.

[1] On appelait ainsi les compagnies bourgeoises qui formaient la milice de la ville, et prêtaient alors « serment » au magistrat.

[2] *Saint-Éphrem*, cité par Mabillon et le P. Cahier.

[3] Robert avait aussi légué à la fabrique de riches pièces d'orfèvrerie, statuettes de saints, crucifix, chapeau ducal, chasuble, etc. (Archives du département du Nord, fonds de l'église de Cambrai : exécutions testamentaires, Robert de Croy. 1556.)

[4] *Le Musée national du district de Cambrai*, par A. Durieux. (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à l'École nationale des Beaux-Arts*, 13e session, p. 681, 1889.)

[5] Le siège épiscopal de Cambrai avait été érigé en archevêché le 22 mars 1562, en faveur de Maximilien de Berghes, successeur immédiat de Robert de Croy.

[6] *Catalogue des livres de la Bibliothèque nationale de Cambrai :* Chapitre métropolitain, p. 189 (Manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai, n° 889 ancien, 897 nouveau).

A la formation des bibliothèques communales, en 1802, il fut attribué, avec 349 autres de la même source métropolitaine, et un plus grand nombre de provenances diverses, à la bibliothèque de Cambrai. Il y porte le numéro 12 des manuscrits[1] et mesure 0m,485 de hauteur sur 0m,345 de largeur.

Avant de l'ouvrir, jetons un coup d'œil sur ses couvertures en ais de chêne revêtus de peau de truie, sa première reliure.

Les plats portent, imprimé en creux, au fer, un encadrement formé de postes dont chaque révolution enferme une petite rosace. L'intérieur du cadre est divisé en losanges avec palmettes en croix au centre. Le milieu des plats est tenu par un losange quadruple des autres, agrémenté, de plus, de fraises, aussi imprimées en creux.

Cette reliure est protégée contre les frottements et les chocs par cinq grandes rosaces de cuivre ajourées, de 0m,080 de diamètre, disposées en sautoir, et dont le centre se relève en un fort hémisphère de 0m,015 de saillie.

Les angles des couvertures, en gouttière et en dos, sont armés de coins carrés, en cuivre doré, de 0m,080 de côté, échancrés à angle droit, en dedans, pour faire place à la rosace.

Sur ces plaques sont gravées les armes de l'évêque, deux fois répétées, avec champ rempli de feuilles et de fruits du chêne. Les mêmes feuilles et fruits se retrouvent avec des roses sur les autres coins, joints au nom et à la devise des Croy, formés par l'entrelacement des lettres nécessaires groupées en monogrammes plus ou moins complets, et le sigle de la croix une seule fois reproduit.

Ces gravures, très médiocres d'ailleurs, sont, croyons-nous, d'un orfèvre cambrésien.

Enfin, de deux fermoirs, aussi de cuivre, il ne reste plus qu'une attache fixée à la couverture; le reste a disparu.

Ouvrons maintenant le *Graduel*.

Sur le verso du premier feuillet, dont le recto est demeuré libre, une grande miniature, haute de 0m,340, large de 0m,218, représente les armoiries de l'évêque-duc. Sous une arcature surbaissée, portée par deux colonnes roses avec chapiteau composite

[1] Dans l'ancien Catalogue dressé par M. le docteur Le Glay, aussi bien que dans le plus récent et plus complet dû à M. A. Molinier, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

et base attique d'or, posées sur un piédestal, on voit sur fond bleu une licorne grise tournée à gauche et regardant à droite, assise sur un tertre de sinople. Elle tient, de ses pieds de devant, l'écu de Robert de Croy, écartelé : au 1er et 4e d'argent à trois fasces de gueules; au 2e et 3e d'argent à trois doloires de gueules posées 2 et 1, les deux adossées; au chef cousu de Cambrai : d'or à l'aigle de sable chargée en cœur d'un lambel à trois pendants de gueules. L'écu est surmonté d'une couronne ducale, ancienne forme.

La licorne porte un caparaçon de couleur orange, doublé de vert pâle, retenu sur le haut de la poitrine par un fermail circulaire d'or, et semé du chiffre de Croy, les lettres A et C accolées. Au sommet, sur un liston de pourpre doublé d'or, la devise : *A iamais Croy,* en lettres aussi d'or. — Cette miniature a souffert, l'écu a noirci, les pièces héraldiques sont à demi effacées.

Les autres grandes miniatures sont au nombre de neuf, toutes disposées de la manière que voici :

Sur le folio suivant, le premier des 85 composant le volume qui soit numéroté, est un encadrement de 0m,425 sur 0m,300, au dehors, et d'épaisseur inégale. Les parties étroites se trouvent en tête et le long de la couture; les bandes de gouttière et de queue, de 0m,047 et 0m,058, sont doubles de leurs opposées. Sur un fond d'or mat sont semés, dans un désordre pittoresque, des fleurs et des fruits parfaitement rendus, que des ombres portées à distance détachent habilement du champ. Au bas, au milieu, est la reproduction en petit, entre deux petites colonnes, des armoiries de la page précédente avec leur support.

A l'angle supérieur interne du cadre est peinte, à gauche, une lettre miniature A (*Ad te levavi animam meam*), introït de la messe du premier dimanche de l'*Avent*. Cette lettre mesure en hauteur 0m,058 sur 0m,088 dans l'autre sens. Elle est formée de rinceaux d'or ombrés, sur fond bleu, et sert de cadre à une scène sacrée. Le roi David, en pourpoint bleu piqué d'or, avec manches de velours vert à crevés de satin blanc, les chausses bleues aussi, sortant de bottes molles en cuir fauve, est à genoux, tourné à droite, la tête nue et les mains jointes. Un riche manteau de pourpre, avec camail de fourrure blanche, le recouvre. Ce manteau, ouvert sur le côté, permet de voir le costume ci-dessus décrit. Une chaîne d'or est passée sur le camail. Aux pieds du roi péni-

tent se voit son chaperon bleu, garni d'un ornement d'or en couronne. Au premier plan, la harpe symbolique.

Un ange en robe brun jaune, tenant en main deux dards allégoriques, semble descendre du ciel vers le chantre des Psaumes.

Derrière celui-ci, un portique ouvert au haut d'un perron de pierre de deux degrés. Fond de maisons à toit rouge ou bleu, dont une avec galerie à colonnes au rez-de-chaussée. Aspect des villes de Flandre. — Cette miniature est assez bien conservée, mais le cadre a beaucoup souffert, ce qui s'explique par sa place même, en tête du manuscrit, plus fatigué dans ses premières pages.

Au verso du folio 2, *Noël*, nouvel encadrement, disposé comme le précédent avec les armoiries et les listons tenant tout le bas. Monogrammes dans les bandes verticales; oiseaux, insectes, rinceaux, fleurs, fraises.

« Dès le quatorzième siècle, disent les Bénédictins, les enlumi-
« neurs s'exercèrent d'abord beaucoup sur les fraises, et c'est
« peut-être en quoi ils réussirent le mieux. »

La lettre P (*Puer natus est nobis*, — messe du jour) est sur fond pourpre. Au dedans, la Vierge, en robe et manteau bleus, la tête entourée d'un nimbe rayonnant d'or, agenouillée, les mains jointes, contemple son divin Fils, nu, couché à droite, au milieu d'une auréole aussi d'or.

Au second plan, deux anges, se faisant face, sont de même prosternés devant l'Enfant-Dieu. Au fond, séparés par une colonne rose, deux bergers. Celui de droite, vêtu de bleu, joue de la cornemuse; le second, à gauche, en pourpoint rouge et surtout jaune, lève son chapeau. Au loin, derrière un petit mur, la campagne, où l'on voit, dans la perspective, les mêmes bergers, avertis par un ange et guidés par l'étoile d'or traditionnelle.

Derrière la Vierge, la porte d'une étable, où se montrent un âne et un bœuf. Une panetière est suspendue au jambage de la baie. — La robe de la Vierge est fort abîmée.

Au folio 10, *recto, Épiphanie*, nouvel encadrement et nouvelle lettre miniature. Le cadre porte au bas, dans un carré à fond pourpre, le monogramme d'or, ombré.

La lettre E (*Ecce advenit Dominator Dominus*) sur fond bleu représente avec naïveté la Circoncision. Intérieur du temple. Sous un dais de velours pourpre avec glands d'or, une table couverte

d'une courtine blanche frangée. Sur la table, le Jésus couché, nu, que le grand prêtre opère, entouré de divers personnages en costumes flamands de l'époque et de couleurs variées : bleu, pourpre, vert, etc., le tout d'une conservation parfaite [1].

Au folio 15, verso, la *Résurrection* (Pâques). Le cadre, avec écu des armes de Croy sur fond bleu, entre deux colonnettes, au bas, bien que composé des mêmes éléments que les précédents, leur est de beaucoup inférieur. Il semble n'être pas de la même main.

L'observation s'applique également à la lettre R (*Resurrexi et adhuc tecum sum*), sur fond bleu, enfermant la scène de la Résurrection. Le Christ nu est debout sur son sépulcre, la croix triomphale dans sa main gauche. Au pied du monument, les soldats qui le gardent, armés et vêtus comme au seizième siècle : bouclier, casque, cuirasse et, par-dessous, tunique verte, bleue, jaune ou rouge. Ils reposent endormis dans des attitudes variées ou s'éveillent effarés. Nature triviale. Fond de montagne bleu. — Cette lettre est en parfait état de conservation.

Folio 21, l'*Ascension* est une des plus belles pages du volume. Les fleurs, les fruits, les insectes sont exécutés avec une remarquable perfection. Des mouches, d'une finesse de faire extrême, semblent si légèrement posées qu'on les croirait prêtes à s'envoler.

La lettre V (*Vici Galilæi quid admiramini aspicientes in cœlum*), sur fond pourpre, représente l'Ascension du Christ. Les Apôtres, en manteaux et en tuniques pourpre, bleu ou blanc, sont agenouillés, les yeux levés vers le ciel où disparaît, entouré d'une gloire d'or, l'Homme-Dieu en robe d'azur, les pieds nus. Le champ faisant défaut en hauteur au miniaturiste, on ne voit que la partie inférieure du personnage, coupé à mi-cuisse par la lettre. Fond de campagne [2].

Au folio 23, la *Pentecôte,* on remarque dans les fleurs du cadre un iris flambe du plus bel effet. Cet encadrement a, comme disposition, quelque rapport avec celui de la page 10.

La lettre miniature S (*Spiritus Domini replevit orbem terrarum*), or sur fond bleu, montre la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres à genoux entourant la Vierge. Elle est assise, vêtue

[1] Voir ci-contre, pl. VI.
[2] V. ci-après, p. 210, la pl. VII.

Planche VI. Page 208

LA CIRCONCISION

MINIATURE PAR MARC LÉCUYER

de bleu avec une coiffe blanche, et tient un livre ouvert sur ses genoux. Les Apôtres sont en vêtements de différentes couleurs. La divine colombe, dans le haut, se détache blanche au centre d'une auréole d'or bordée de rose. Le don des langues est figuré par de petites flammes d'or qui se répandent sur les propagateurs de la foi nouvelle. Intérieur d'un temple, colonnes de teintes variées, vertes, roses, grises.

Folio 30, *recto, Fête du corps de Jésus.* Au bas de l'encadrement, l'écusson de Croy surmonté d'un liston portant la devise, motif déjà employé. Dans le haut, deux coqs qui picorent.

La lettre E (*Ego sum panis vivo qui de cœlo descendit*), fond pourpre, représente le Saint Sacrifice de la Messe au moment de l'Élévation. Le célébrant, en chasuble rouge, élève l'hostie. Derrière lui, deux « assistants » à genoux, en dalmatique rouge, de même. L'un relève le bord inférieur de la chasuble du célébrant ; l'autre tient l'encensoir. Deux autres clercs, en dalmatique bleue, portent chacun un cierge et sont agenouillés à droite et à gauche, sur les marches de l'autel. Retable triptyque, l'ostensoir au milieu, les volets décorés de paysages. Intérieur d'église.

Au folio 48 commence l'*Office de l'Assomption de la Vierge*. Le cadre de la page offre cette particularité que deux figures d'enfants nus, ailés, limitent, au bas, de chaque côté, le tableau des armoiries avec sa double devise. Ce tableau est borné, à droite et à gauche, par une colonnette verte à chapiteau et base d'or, contre-butée par une console de style Renaissance, ajourée, renversée, terminée dans le haut par une tête d'aigle, le bec ouvert. Les enfants, de carnation sur fond bleu, ont symétriquement la même attitude et le même geste. Ils portent en écharpe une cordelière d'or, tiennent un sceptre, aussi d'or, d'une main, et, de l'autre, présentent le doigt au bec de l'aigle qu'ils agacent. Ces petits personnages, d'un dessin peu correct, sont isolés des parties verticales du cadre par un ornement doré, comme la console, mais emprunté, cette fois, à l'ogival flamboyant. — Le bas est un peu effacé.

La lettre G (*Gaudeamus omnes in Domino*) est sur fond bleu. Au centre, la Vierge, vêtue de la couleur qui lui est consacrée, monte vers le ciel, les mains jointes, soutenue par deux petits anges. Elle pose les pieds sur le croissant symbolique. Une gloire

d'or est au-dessus de sa tête. Sur le sol, autour du tombeau de la Mère du Sauveur, sont les Apôtres, vêtus comme au folio 21 (l'Ascension) et dans les mêmes attitudes. Fond de paysage; arbres d'un vert cru.

Enfin, au folio 55, la *Fête de tous les saints,* se trouve le neuvième et dernier encadrement et la dernière miniature. Le peintre semble avoir voulu se surpasser. Dans le bas, un paon, parfaitement campé et peint, des papillons brillants dont on reconnaît l'espèce, des fraises invitant à les cueillir, laissent le regret de voir l'œuvre sitôt terminée.

La miniature contenue dans le G (*Gaudeamus omnes,* etc.), d'or sur pourpre, représente l'assemblée des saints, chacun avec le costume et les attributs qui lui sont propres. Dans le ciel, la sainte Trinité : le Père et le Fils, en robes pourpre, assis sur les nues, tiennent entre eux le livre sacré, au-dessus duquel, sur un fond d'or éblouissant, plane le Saint-Esprit. Les têtes des saints sont touchées avec discrétion et une grande variété de physionomie, ce que l'on en peut voir, du moins, car cette peinture, l'une des mieux venues, sinon la meilleure, a plus souffert que les autres. Elle est malheureusement effacée en partie et presque complètement salie.

Ces sujets principaux ne sont pas les seuls ornements du manuscrit; il faut y ajouter d'abord deux cent vingt et une lettres peintes, carrées, de $0^{m},050$ de côté, se détachant sur un fond parti, coupé, écartelé, tranché en barre ou en bande de deux couleurs, rouge et bleu.

Ces lettres sont modelées en grisaille rehaussée de blanc ou tracées en or et aussi modelées, avec une ombre portée sur le fond qui leur donne un ferme relief.

Quelques fonds sont décorés de ces fins et capricieux rinceaux blancs, ténus comme un fil, qu'on rencontre déjà aux siècles précédents. Ils ne nuisent en rien au signe graphique. Souvent un léger filet blanc ou or encadre heureusement le tout.

Viennent ensuite cent autres petites lettres de $0^{m},015$ de côté, de même genre que les précédentes, mais beaucoup moins ornementées.

Ce n'est pas tout encore : le peintre, en même temps calligraphe, a tracé en noir, à la plume, avec une netteté qu'envierait

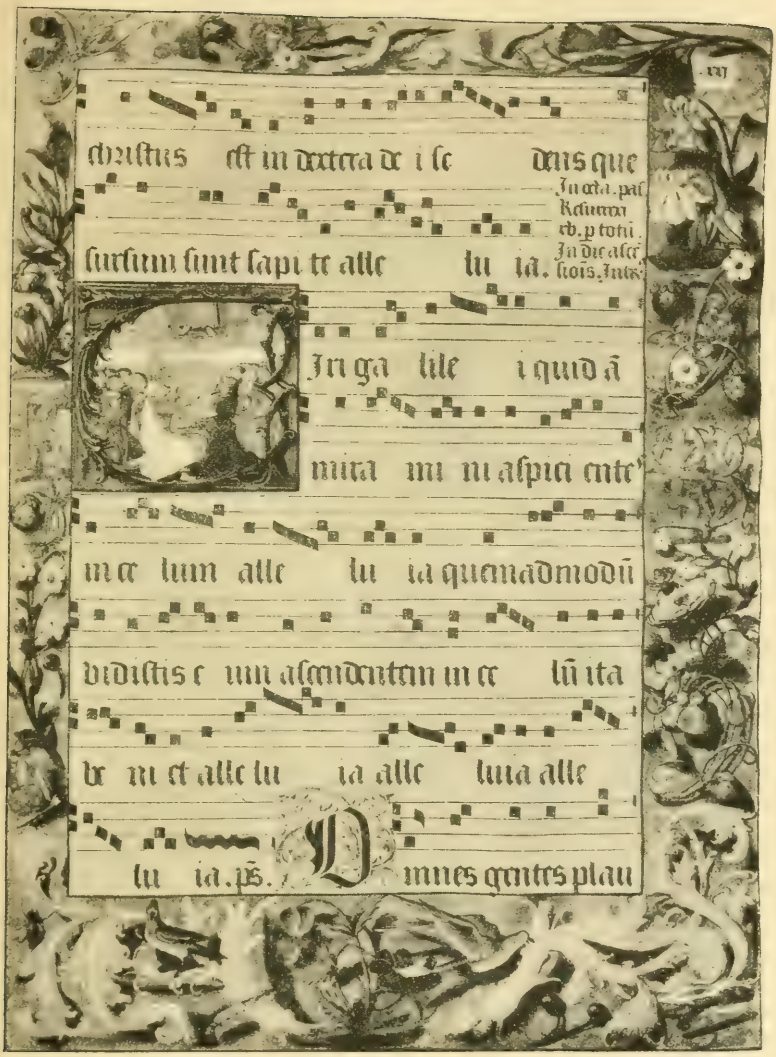


Planche VII

Page 210

L'ASCENSION

MINIATURE PAR MARC LÉCIVER

un habile graveur, cent trente-cinq majuscules gothiques, égales en dimensions aux grandes lettres grisailles. Il les a entourées d'ornements végétaux où se mêlent l'acanthe antique et le gothique chardon, et même quelques figures nues. Le tout, dans le style de la Renaissance, est modelé par des hachures qui le disputent, comme délicatesse de trait, au burin le plus fin, ce qui ajoute un attrait de plus au goût de la composition.

« Une lettre tracée dans ce monde, — disait le saint abbé d'Ouche, Théodoric, — nous sauve un péché dans le ciel[1]. » Notre miniateur, selon l'orthographe rationnelle préconisée par M. Lecoy de La Marche[2], a dû alors se présenter pur comme le cristal au séjour des élus.

Enfin, le texte latin, écrit en gothique d'une régularité parfaite, et la notation en plain-chant, non moins correcte de forme, complètent une œuvre d'un très important labeur. Il ferait douter qu'une seule main eût pu l'accomplir si le peintre, en même temps calligraphe, nous l'avons dit, comme l'étaient les premiers artistes byzantins, n'avait eu la précaution de l'affirmer lui-même.

Comme style, nous l'avons également fait remarquer, malgré le mélange que l'on vient d'indiquer, c'est bien à la Renaissance, « où l'on commence à se réconcilier un peu avec la belle nature », qu'appartiennent les miniatures que nous avons examinées. Si les cadres où se mêlent, semés en un charmant fouillis, sur fond d'or mat, ces fleurs, ces fruits, ces insectes, ces oiseaux peints avec art, rappellent, mais avec une supériorité d'exécution incontestable, les marges de nos missels des quatorzième et quinzième siècles, on sent au faire plus large qu'un sentiment nouveau a guidé la main de l'enlumineur.

Les fleurs répandaient « partout la bonne odeur de Jésus-Christ », pensaient encore les Bénédictins; nous avons dit déjà combien elles sont prodiguées sur les pages du *Graduel*. La flore choisie par l'artiste nous fait voir la pensée, le pavot pourpré, la bourrache azurée, le myosotis, l'œillet de différentes couleurs, la gesse odorante, le barbeau, la marguerite, la scabieuse, l'ancolie, l'iris, le souci, etc., etc. ; les fruits, cerises, fraises, raisin blanc ou noir

[1] Orderic Vital, cité par Ferdinand Denis : *Histoire de l'ornementation des manuscrits*, p. 59.

[2] Lecoy de La Marche, *Les manuscrits et la miniature*.

(mal en proportion); les insectes, chenilles, limaces, papillons, mouches, libellules; les oiseaux, paon, coqs, etc., appartiennent à la région du Nord. Tout cela est rendu avec adresse et une grande vérité.

Le peintre est moins savant dans ses figures. De même que dans les ornements, il associe, par une sorte d'accouplement bâtard de transition, l'art nouveau avec l'ogival qui se meurt, de même le souvenir de cet art mourant se marque encore quelque peu dans les neuf compositions principales qui nous ont occupé en premier lieu. On y retrouve, atténués, dans les draperies, ces plis un peu anguleux, l'un des types du siècle précédent. La nature un peu vulgaire des petits personnages à la tête un peu forte, au corps un peu court, a cette naïveté, cette bonhomie toute flamande qui les distingue de l'art français, malgré une fusion plus ou moins complète, bien que déjà ancienne, et leur garde comme un goût de terroir.

Le costume est toujours, de même que pendant le moyen âge et bien en deçà, l'esclave de cet anachronisme imposant à l'artiste la reproduction des vêtements qu'il porte lui-même et lui faisant représenter le saint roi David comme s'habillait François Ier.

A cette naïveté, à cette bonhomie, remarquées par M. Léon Delaborde [1], se joignent la grâce et, autre caractère de l'art flamand, l'éclat tout particulier d'une couleur vive et franche, trop franche. Préoccupé de faire voir le détail, le peintre n'a pas encore le courage des « sacrifices ». Il ignore ou rejette les lois du clair-obscur.

L'or est encore pour lui la lumière : il s'en sert, comme au quinzième siècle, pour indiquer le feu, les astres et, par de fins rehauts, les parties claires des vêtements. Si la perspective aérienne est pressentie, la perspective linéaire est loin d'être juste encore.

L'architecture, subissant le même régime que le costume, est l'architecture flamande de l'époque.

Ces courtes observations prouvent avec surabondance que Robert de Croy, pour obtenir l'œuvre que nous venons d'analyser rapidement, s'était adressé à un miniaturiste de sa région, peut-être à un de ses propres compatriotes.

[1] *Renaissance des Arts à la cour de France,* cité par Ferdinand Denis, p. 120.

En nous défendant bien de la ridicule prétention de mettre ce *Graduel* au rang des manuscrits célèbres, partout connus, maintes fois décrits, reproduits même en tout ou en partie, nous nous demanderons cependant quel prix le nôtre a dû coûter. Il serait difficile de l'énoncer en monnaie actuelle. En effet, en tenant compte de la dépréciation de la valeur de l'argent depuis le seizième siècle, en additionnant, outre le travail de l'écrivain, les quatre cents miniatures et lettres (en chiffre rond) peintes ou dessinées, qui retiennent réellement l'attention, on se reporte, toute proportion gardée comme nombre de peintures et valeur d'art de celles-ci, à ces monuments dont parle Ambroise-Firmin Didot[1], et dont un chiffre respectable de milliers de francs représente la valeur vénale, d'ailleurs toute conventionnelle.

« Les plus belles et les plus intéressantes miniatures sont souvent l'ouvrage d'artistes inconnus », dit aussi M. Lecoy de La Marche[2]. Ce n'est pas notre cas. Nous avons avancé que le volume entier, « texte et planches », comme on dirait aujourd'hui, est d'une même main; l'auteur a eu personnellement le soin de le faire savoir dans ces deux vers latins, qui terminent la dernière page, portant le millésime de 1540 :

« *Marcus Scutifer hec quæ spectas grammata pinxit*
« *Odarumque vias, sacra pia symbola muse.* »

Si ces vers sont aussi de Marc Lécuyer, on doit convenir qu'il n'était pas non plus sans quelque savoir littéraire.

Qu'était-il? D'où venait-il?

A le juger sur son talent, il est peu vraisemblable que son *Graduel* soit son unique œuvre. Les laborieuses recherches que nous avons pu faire dans le cercle relativement étroit où il nous est possible de nous mouvoir, ne nous ont rien révélé sur ce miniaturiste.

Nous joindrons son nom à la liste de ceux de ses confrères, en souhaitant en toute sincérité que de plus savants, de plus habiles ou de plus heureux que nous apportent quelque détail intéressant à une biographie à faire.

[1] *Missel de Jacques Juvénal des Ursins, etc.*, p. 33 et *passim*.
[2] *Ouvrage cité*, p. 278.

N'oublions pas d'ajouter qu'au-dessus des deux vers que nous venons de citer, l'évêque-duc a tracé de sa propre main cet autre vers :

« *Sub Croy maneo semper ditione Roberti.* 1540. »

suivi de sa devise :

A IAMAIS CROY.

A. DURIEUX,

Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Cambrai.

IX

LES TAPISSERIES DE FELLETIN.

L'histoire de Felletin est intimement liée à celle d'Aubusson. Ces deux villes voisines ont eu une destinée commune et se partagent l'honneur de personnifier l'industrie tapissière dans la Haute-Marche. Felletin faisait, à l'origine, partie de la vicomté d'Aubusson et portait dans ses armoiries communales la croix ancrée des seigneurs dont elle reconnaissait l'autorité. Lors de la vente de la vicomté à Hugues XII de Lusignan, comte de la Marche, vers la fin de l'année 1260, la légendaire Alengarde d'Aubusson épousa Héric de Beaujeu, seigneur d'Herment. Elle reçut en dot de son frère, le vicomte Gui II, entre autres terres, la seigneurie de Felletin. Héric de Beaujeu mourut au siège de Tunis, et Alengarde, devenue l'épouse du seigneur de la Roche d'Agoût, octroya à la ville de Felletin, en l'année 1300, un charte de franchise.

Il est vraisemblable que les premiers métiers à tapisserie furent établis simultanément àAubusson et à Felletin. Sans remonter aux Sarrasins d'Abdérame, nous savons qu'Aubusson possédait des moulins drapiers au treizième siècle, et l'on peut admettre que l'art de la tapisserie s'y substitua insensiblement au tissage des

draps. Une concordance remarquable entre les usages des tapissiers flamands et ceux des tapissiers marchois vient à l'appui de l'opinion suivant laquelle Marie de Hainaut, femme de Louis, duc de Bourbon, comte de la Marche, aurait appelé dans sa patrie d'adoption des artistes de son pays qui y auraient fondé une colonie industrielle. Il faut reconnaître toutefois que cette hypothèse, quelque vraisemblable qu'elle soit, ne s'appuie jusqu'à présent sur aucune preuve positive. La plus ancienne mention authentique de tapissiers est, pour Felletin, de l'année 1456.

L'inventaire des biens de Charlotte d'Albret, veuve de César Borgia, mort en 1507, énumère plus de soixante pièces de tapisseries de Felletin. Cette fabrique devait être depuis longtemps en pleine activité, car l'art du tapissier ne s'improvise pas. L'apprentissage est long, et une production importante exige un personnel nombreux et initié de longue date aux procédés d'une délicate industrie. Felletin était alors une ville renommée par son commerce et sa richesse. En 1530, à la requête de Renée de Bourbon, abbesse de Fontevrault, à la suite d'une information contre les religieuses de Blessac, près Aubusson, Gabriel Cholier, notaire et sergent royal, fit la saisie du temporel du prieuré de Blessac, pour le faire régir provisoirement sous la main du Roi. Ce fonctionnaire chargea de l'administration des biens saisis, malgré leur refus réitéré, Anthoine Tixier, Michel Roy et François Chantault, marchands de Felletin, riches, disait-on, de plus de quarante mille livres[1]. Quelques années auparavant (1521), les gens d'Église, nobles, praticiens et autres du tiers état se trouvaient réunis à Guéret pour la rédaction de la coutume de la Marche. C'était la reconnaissance tacite de la ville de Guéret comme capitale de la province. La ville de Felletin, qui croyait avoir des droits à cette prééminence, n'envoya pour la représenter ni son prieur ni ses consuls.

Evrard d'Ahun, le plus ancien annaliste de la Marche, écrivait vers 1560 : « La plus éminente et la plus populeuse de toutes les villes de notre contrée est Felletin, maintenant exaltée sur toutes les autres, tant pour l'opulence des richesses qui est enclose dans icelle, que pour ses honorables bourgeois d'une excellente et con-

[1] *Chartes et chroniques de la Marche et du Limousin,* par A. Leroux et feu A. Bosvieux, p. 182. Limoges, 1886.

stante vertu en la vraie religion; et aussi est habitée d'un grand nombre d'artisans de diverses officines et même en l'art buphique (tanneries) et lanifique (draperies), et autres ouvrages ingénieux de tapisseries textiles de diverses forfilures (parfilures ?) et couleurs en haute et basse lice... Je veux encore extoller la renommée de ladite ville pour la bonne et louable police qui est en icelle, d'un règlement égal envers les principaux et plébéiens pour leurs statuts municipaux et lois politiques. »

Du reste, le roi Charles IX, en accordant à la ville de Felletin, au mois de juin 1567, l'établissement d'une bourse consulaire, quatre années seulement après la création de la bourse de Paris, motivait ainsi son édit : « Attendu que ladicte ville est des plus marchandes de tout nostre dict pays de la Marche et où s'y assemblent plusieurs marchands de tout nostre royaume et autres étrangers, dont le commerce et traffic de marchandises y est gardé, autant ou plus grand qu'en plusieurs autres villes auxquelles nous avons accordé la dicte permission... » Cette juridiction ne paraît pas avoir eu, à Felletin, une longue existence, car dans la suite on n'en trouve aucune mention. Une bourse consulaire fut annexée, au dix-septième siècle, au présidial de Guéret, mais les manufactures d'Aubusson et de Felletin n'étaient pas de son ressort. Les règlements que Colbert donna à la fabrique d'Aubusson stipulaient que, « en l'absence de juges consuls établis en ladite ville, il plaira à Sa Majesté autoriser le juge de la ville d'Aubusson, de juger à la forme des juges consuls tous les procès et différends concernant le fait de la manufacture et négoce des tapisseries ». A Felletin, le maire ou le lieutenant général de police avait la connaissance des affaires de la manufacture. Certains juges châtelains, tels que celui de Saint-Maixent, près Aubusson, jugeaient consulairement[1].

Les draps et les tapisseries de Felletin sont taxés dans une ordonnance douanière de Henri III, publiée à Blois en 1581.

« Draps. — Draps de laine de toutes sortes, appréciez et estimez au cent pesant, poids de marc, y compris serpillières, toiles, cordes et tout autre emballage :

[1] A Beauvais, en 1694, le présidial connaissait des procès concernant la manufacture de tapisseries.

« Draps d'Aumale, Beauvais, Valois, Abbeville, Amiens, *Feltins*, et autres semblables petits draps, 21 livres tournois.

« Tappisseries appréciées et estimées audit cent dessus dit :

« Tappisseries de Flandre et d'ailleurs, excepté Feletin, (valeur) au-dessous de cent sous tournois l'aune de Paris, 75 livres.

« Tapisseries ou tapis dudit Feletin, d'Auvergne[1] et de Lorraine, et autres semblables, 50 livres[2]. »

Abraham Golnitz de Danzig écrivait sous le règne de Louis XIII :

« ...Nous atteignîmes une petite ville de la Haute-Marche, Felletin, où l'on fait des tapisseries, et qui est sur la route militaire qui conduit de Limoges à Clermont. Nous remarquâmes sur les voitures les magnifiques poissons que fournit la Creuse. Il y a là de grandes foires et un grand concours de Limousins[3]... »

Vers le même temps, un géographe parle de nos deux villes ouvrières en termes très caractéristiques :

« Feletin est une ville bien ancienne qui n'est habitée la plus grande partie que d'ouvriers qui excellent en tapisseries, n'y ayant en France, hors Paris, où on travaille tous ces ouvrages qu'à Feltin et à Busson qui en est assez voisin.

« Busson est une autre ville où il y a un fort château. Dans cette ville, il y a grande quantité d'ouvriers qui travaillent aussi en tapisserie, laquelle est aussi bonne que celle qui se fait en Flandre, et les ouvriers de Busson sont beaucoup plus estimés que ceux de Feltin dont nous avons parlé cy-dessus[4]. »

[1] Sous le nom de tapisseries d'Auvergne, sont désignés ici les produits d'Aubusson. Le voisinage immédiat d'Aubusson et de Bellegarde, situé en pays d'Auvergne, a pu occasionner cette singulière confusion, qui se retrouve dans une foule d'actes anciens. Dans les statuts des tapissiers parisiens de 1635, les tapisseries de la Marche reçoivent la dénomination de tapisseries d'Auvergne, province qui n'a, à notre connaissance, jamais possédé des fabriques de ce genre. On trouve également *Aubusson en Auvergne*, dans les *Mémoires* de Constantin de Renneville (1702). Enfin, dans l'inventaire du mobilier du peintre J. B. Pater (1736), figurent des « verdures d'Auvergne à oiseaux », de médiocre valeur, qui sont incontestablement d'Aubusson ou de Felletin.

[2] Pierre Guénois, *Conférence des ordonnances*, édit. de 1616, p. 720.

[3] *Itinerarium Belgico-Gallicum*. Leyde, 1631. Ex officinâ Elzeviriana, in-12.

[4] Jean Boisseau, *Théâtre géographique du royaume de France*, édit. 1648. — Le château d'Aubusson dont parle le vieux géographe fut démoli par ordre de Richelieu en 1632.

Il est constant que les fabricants d'Aubusson avaient acquis dès lors une supériorité marquée sur leurs rivaux. Cette suprématie fut consacrée définitivement par l'oubli que fit Colbert de la manufacture de Felletin : le tout-puissant ministre parut ignorer jusqu'à son existence. A toutes les époques, cependant, les officiers municipaux et les notables de cette ville firent les plus louables efforts pour conserver à leur fabrique son antique réputation. Au milieu du seizième siècle, Evrard d'Ahun mentionnait les excellents règlements qui fixaient les rapports des maîtres et des ouvriers felletinois. Louis et Jean Roy, consuls de Felletin en 1608, prirent des mesures relatives à la fabrication des tapisseries et à celle des draps. On vantait plus tard ce règlement dont le texte est malheureusement perdu.

En 1689, la plupart des ateliers de Felletin étaient fermés, quoique la révocation de l'édit de Nantes n'y eût pas occasionné, comme à Aubusson, une émigration de marchands et d'ouvriers en tapisserie. On prétendait que l'interruption du travail était occasionnée par les pertes que plusieurs marchands avaient faites, par la négligence des ouvriers et le défaut de surveillance des jurés. Un notable fabricant, Jacques Diverneresse, prit l'initiative de la réforme des règlements : on ne connaissait pas alors d'autre remède pour atténuer les crises périodiques de l'industrie. Les officiers et consuls de Felletin convoquèrent une assemblée générale des habitants, le 25 août 1689, et rédigèrent des statuts en six articles, « qui contiennent les choses nécessaires pour empêcher qu'il ne s'y continue aucune fraude, et que les étoffes soient bonnes et bien conditionnées ». Ces statuts furent soumis à Louis XIV par Jacques Diverneresse, qui reçut personnellement l'approbation royale, par lettre datée de Versailles au mois de novembre 1689 [1].

On ne trouve dans ce document aucune énonciation positive sur l'origine des manufactures de tapisseries de la Marche, « qui existent de temps immémorial ». C'est exactement ce que disaient les habitants d'Aubusson dans le préambule des statuts de 1665. On constate que la restauration de la fabrique de Felletin « se trouve d'autant plus facile, que non seulement ce dit lieu abonde en

[1] V. Appendice.

toutes les choses nécessaires, mais encore qu'il y a dans la ville et lieux circonvoisins plus de cinq cents bons ouvriers, dont la plupart ont travaillé aux manufactures des Gobelins et se sont perfectionnés dans leurs ouvrages ».

La rigoureuse exécution du règlement de 1689 produisit d'excellents résultats. Plusieurs marchands étrangers vinrent, à cette époque, s'établir à Felletin pour profiter des privilèges de la manufacture. Les nouveaux venus furent accueillis avec défiance par les représentants de la maîtrise. Le syndic et les bailes de la confrérie de Sainte-Barbe obtinrent de Me François Granchier, seigneur du Mazeau, conseiller du Roi, docteur en théologie, prêtre-prieur de Sainte-Marguerite qui cumulait les fonctions de maire perpétuel et de lieutenant général de police de Felletin, une ordonnance, en date du 3 décembre 1701, qui obligeait ces étrangers, forcés d'ailleurs de se soumettre aux statuts de la confrérie, de payer de plus que leurs confrères originaires de la ville, trois livres pour chaque métier qu'ils voudraient lever. Cette ordonnance de Me Granchier du Mazeau portait défense de se pourvoir ailleurs que par-devant lui pour le fait de tapisserie, sous peine de cent livres d'amende, des dépens, dommages et intérêts, et, en outre, interdisait aux ouvriers de Felletin et à ceux d'Aubusson d'aller travailler d'une ville à l'autre sans prouver par un certificat qu'ils avaient satisfait leurs maîtres.

Au moment où la jurande de Felletin obtenait cet arrêté contre les tapissiers étrangers, les meilleurs fabricants de cette ville venaient se fixer à Aubusson, moins pour combler les vides que l'émigration des protestants y avait faits, que pour donner à leurs produits la marque enviée de la manufacture royale. Dans le prix fait des tapisseries pour la cathédrale de Mende (10 avril 1706), Antoine Barjon, marchand d'Aubusson, originaire de Felletin, s'engage à faire fabriquer huit pièces de tapisserie pour l'évêque, Mgr Baudry de Piencourt, « en la manufacture de ladite ville d'Aubusson ».

L'esprit d'exclusivisme qui caractérisait les anciens corps de métiers occasionna une lutte séculaire entre les tapissiers de la Marche et la jurande de Paris. Ici même, nous avons fait le récit des procès entamés dès 1624 et qui prirent fin vers 1720 seulement. Rappelons que la juridiction du Châtelet fut toujours

opposée aux prétentions des tapissiers parisiens, et que leurs confrères marchois obtinrent gain de cause, autant à la suite des sentences judiciaires que sous l'influence des mœurs nouvelles et des idées des économistes qui combattaient la rigoureuse application d'usages surannés.

Unis pour résister en commun au corps de métier de Paris, les tapissiers de Felletin et d'Aubusson, une fois le danger écarté, se divisèrent, et la rivalité qui depuis longtemps séparait les deux villes se fit jour de nouveau. Les statuts accordés, en 1689, par la lettre de Louis XIV à Jacques Diverneresse ne soumettaient les fabricants de Felletin à aucune autre visite que celle de leurs propres jurés. Cependant, en 1717, les tapissiers d'Aubusson, prétextant que les tentures qu'ils étaient forcées d'acheter à Felletin étaient de qualité inférieure, demandaient au Régent que « toutes les tapisseries de Felletin qui seroient achetées par les marchands d'Aubusson ne pourroient être transportées dans aucune ville qu'au préalable elles n'eussent été visitées par les jurats de la manufacture d'Aubusson, et que si elles se trouvoient bien fabriquées, elle seroient marquées d'un plomb sur chaque pièce, et il y auroit au revers une inscription portant ces mots : *Tapisserie de Felletin visitée par les jurats de la manufacture d'Aubusson,* et cela afin de distinguer les bons ouvrages d'avec les défectueux ».

Cette prétention, il était facile de le prévoir, rencontra à Felletin la plus vive opposition. Elle ne fut pas admise par le Régent, qui, l'année suivante (1718), approuva six nouveaux articles qui furent ajoutés aux sept premiers de la manufacture de Felletin. Cette fabrique reçut à son tour, en 1737, l'autorisation de prendre le titre de *Manufacture royale de tapisseries.*

Il est inutile d'entrer dans le détail des petites querelles des marchands tapissiers des deux villes rivales pendant le cours du dix-huitième siècle. Il importe cependant de rappeler que Felletin, malgré l'ordonnance de 1732, et pour donner plus de valeur à ses produits, « empruntait » souvent la lisière bleue traditionnelle d'Aubusson et le nom même de cette ville. Un arrêt du conseil du 20 novembre 1742 assujettit les fabricants de Felletin à mettre à leurs tapisseries « une bande de couleur brun foncé d'un seizième d'aune de largeur ». Cette ordonnance qui discréditait les produits de Felletin ne fut rapportée qu'en 1770. Le même arrêté enleva

aux ouvriers tapissiers de Felletin un droit précieux dont ils jouissaient de temps immémorial, celui de participer, avec les maîtres et les marchands, à l'élection des jurés-gardes.

La fabrication des tapis de pied façon de Turquie, introduite à Aubusson en 1740, fut établie à Felletin en 1768 et s'y développa rapidement. Cependant, d'après un rapport officiel de l'époque, « il en est des tapis comme de la tapisserie; on n'en fabrique à Felletin que de communs, et ceux de qualité supérieure sont manufacturés à Aubusson ». A la veille de la Révolution, l'industrie de la tapisserie était à peu près tombée à Felletin; on n'y fabriquait guère que des tapis veloutés en haute lisse[1].

Depuis le commencement du dix-neuvième siècle, la ville de Felletin a repris son rang dans l'industrie tapissière, à côté, et comme jadis, un peu au-dessous d'Aubusson. Le goût de la France, disait Necker, est le plus adroit des commerces; elle l'a imposé à presque tous les peuples. Les fabricants et les ouvriers de nos deux petites cités marchoises, nés au milieu même des souvenirs de leur art, élevés dans des traditions cinq fois séculaires, continueront, nous en avons la confiance, leur marche ascendante vers le progrès, et contribueront à affirmer la prééminence de l'art industriel français.

Nous nous bornerons, dans cette courte monographie de la fabrique de Felletin, à mentionner ses produits les plus remarquables, en suivant l'ordre chronologique.

1507. — L'inventaire des biens de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, veuve de César Borgia, énumère plus de soixante pièces de tapisseries de Felletin, à feuillages ou à bandes, c'est-à-dire appartenant toutes à la famille des verdures. (M. J. Guiffrey.)

Les tapisseries de Charlotte d'Albret passèrent, après elle, à Henri II d'Albret, roi de Navarre.

1586. — Huit pièces de tapisserie tirant 75 aunes en carré, fournies à Georges de Villequier, vicomte de la Guierche, gouverneur de la Haute et Basse Marche pour la Ligue, par Anthoine Diverneresse, marchand tapissier de Felletin, et Léonard Garreau, marchand de la ville d'Aubusson, suivant marché fait à Aubusson, le 27 juin 1586.

[1] V. le *Cahier de la ville de Felletin*, mars 1789.

Le 20 juillet 1587, quittance de la somme de 262 écus sol et demi, prix de la tapisserie, donnée à Jean Seiglière, sieur du Breuil et de Cressat, au nom du vicomte de la Guierche. (Archives de la Creuse.)

L'écu sol du poids de 2 deniers 15 grains = 5 livres 4 sols : le demi à proportion. Le prix de la tapisserie était donc de 1,365 livres, soit environ 18 livres l'aune carrée, prix très élevé pour l'époque. Le prix de ces tapisseries et leur grande dimension permettent de supposer que ce n'étaient pas de simples verdures, mais bien des tapisseries à personnages.

1601. — Tapisserie représentant le *Martyre de sainte Barbe,* placée dans l'église du faubourg de Beaumont.

1619. — Tenture de l'*Histoire d'Esther et d'Assuérus,* en cinq pièces, vendue par Léonard de La Mazure, de Felletin, Simon Marsillac et Joseph Levefe, d'Aubusson, à dame Marie Hurault, veuve du seigneur de La Boullaye, demeurant à Fontenay en Vendée, au prix de 16 livres 10 sols l'aune carrée.

On remarquera qu'au seizième siècle et au commencement du dix-septième, les tapissiers de Felletin et d'Aubusson s'associaient fréquemment pour la fourniture d'ouvrages de prix.

1629. — Les *Amours de Gombaud et de Massée,* tenture en plusieurs pièces fournie par Léonard de La Mazure à M. Salleton, receveur des tailles à Périgueux. (Archives de la Dordogne.)

1630. — Tenture représentant les *Amours de Gombaud et de Massée,* vendue par Léonard de la Mazure à Jehan Chevalier, écuyer, sieur du Puy-Marteau et de Capblanc, conseiller élu pour le Roi au pays de Périgord, le 8 février 1630.

La Mazure s'engage à livrer audit Jehan Chevalier, pour le jour et fête de Saint-Jean-Baptiste prochain, cette tente de tapisserie pour garnir la salle haute de la maison noble de Capblanc, « de même fabrique et de parelhes laynes et estoffes, si melheures non », que celle qui décore la maison de M. Salleton. Le prix en sera de 6 livres 10 sols tournois l'aune de Paris au carré. (Livre de raison de la famille Chevalier de Capblanc.)

1630. — Tenture représentant des scènes de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, composée de huit panneaux de très grande dimension (l'un d'eux mesure près de six mètres de longueur). Elle fut commandée, en 1630, à Antoine de La Roche l'aîné et à Gabriel Tissier, mar-

chands tapissiers de Felletin, par Anne de Salignac-Fénelon, veuve de François de Gérard, seigneur du Barry et du Mas, pour décorer la salle de l'hôtel de Gérard à Sarlat. En tête de chaque pièce sont les armes de Anne de Salignac-Fénelon qui sont parties de Gérard et de Salignac.

En 1633, ces tapisseries devinrent la propriété de M. Armand de Gérard, écuyer, seigneur du Barry, Saint-Quentin, etc., lieutenant général de Périgord au siège de Sarlat, à l'occasion de son mariage avec Balthazare de Guiscard de Cavagnac.

Le 25 janvier 1634, Jehan Sonnyer, « messagier ordinaire de la ville de Felletin », au nom des sieurs de La Roche et Tissier, donne quittance à M. Armand de Gérard de la somme de 167 livres tournois, pour final payement de cette tapisserie. (Archives de M. le comte de Gérard, à Sarlat, Lot.)

1639. — « Une tente de tapisserie à pots de fleurs et portiques, fond brun et simple, de vingt aulnes de tour et deux de haulteur, au prix de 550 livres », vendue par Estienne Tixier de Felletin à Me Estienne Despagnat, conseiller à Bordeaux.

1639. — Jacques Tixier et Annet Barjon de Felletin, en société avec Paul Deschazaux d'Aubusson, s'engagent à fabriquer une suite de tapisseries pour MM. les officiers de la Cour des aides de Clermont-Ferrand, à raison de 5 livres 17 sols l'aune carrée, par acte notarié du 6 août 1639.

1650. — Une tenture où était retracée l'*Histoire des femmes illustres de l'Ancien Testament*, entrée dans le mobilier de la couronne au commencement du règne de Louis XIV. Cette tenture en six pièces, mesurant environ 40 aunes de superficie et rehaussée d'or, avait été payée la somme relativement énorme de 6,718 livres 6 sols 8 deniers au tapissier Barjon La Vergne, de Felletin. (Comptes des dépenses des bâtiments du Roi. — M. J. Guiffrey.)

En admettant le rapport de 1 à 6, pour la différence de la valeur de l'argent, la tenture de Barjon La Vergne fut payée 40,310 francs de nos jours, soit 1,008 francs l'aune carrée.

1650. — Antoine de La Roche, de Felletin, en société avec Étienne Matheyron et Léonard Matenat d'Aubusson, vendent une suite de tapisseries d'étain fin à fil double, en huit pièces, au prix de 29 livres l'aune carrée, à Pierre Bezombes, marchand voiturier de Montpeyroux en Languedoc. (Archives de la Creuse.)

Au dix-septième siècle, les « messagiers » de Felletin et les marchands voituriers du Midi servaient fréquemment d'intermédiaires entre les acquéreurs de tapisseries et les négociants d'Aubusson et de Felletin.

1650. — Le *Martyre de sainte Barbe*. Haut., 0m,90; larg., 1m,55. Lisière brune.

Les personnages de ce petit panneau sont au tiers de grandeur naturelle.

Au premier plan, à gauche, sainte Barbe et son père Dioscore qui lui fait des remontrances : un enfant est auprès d'eux. Au second plan, à droite, sainte Barbe s'enfuit à travers des rochers; son père tend la main pour la saisir. Au dernier plan, le père frappé par la foudre est étendu à terre, son glaive est à ses côtés. La tête et le corps de sa fille sont auprès de lui.

Au bas de la tapisserie, on lit :

I. (Juré) LAMOVREVX.
I. » GIPOVLON.
I. » GANBELON.
BANDI BAILE.
AN 1650. A. FEL. (Felletin.)

(*Au Musée de Guéret.*)

Les jurés ou gardes étaient les chefs électifs de la corporation, choisis parmi les marchands et les maîtres fabricants de tapisseries. Ils étaient chargés de visiter les ateliers, pour s'assurer si tout était « utilement fait », de juger certains litiges, de recevoir les nouveaux maîtres et de dénoncer au juge châtelain les délits d'une certaine gravité. Les bailes étaient les représentants de la confrérie, association religieuse, placée à Felletin, comme à Aubusson et comme dans les Flandres, sous le patronage de sainte Barbe.

La ville de Felletin possédait autrefois deux églises paroissiales : Saint-Blaise de Beaumont et le Moûtier Sainte-Valérie. L'église de Notre-Dame du Château était une annexe de Beaumont. Le siège primitif de la confrérie des tapissiers fut l'antique église romane du faubourg de Beaumont. Plus tard, une nouvelle association se forma et se donna pour centre religieux l'église du Moûtier.

A la fin du seizième siècle, les confrères de Beaumont furent autorisés à s'établir à Notre-Dame du Château, et la chapelle dite

des Musniers devint le lieu ordinaire de leurs réunions. Là, furent rédigés les statuts de la communauté, qui furent acceptés par la confrérie du Moûtier. Ces règlements, absolument conformes à ceux qui régissaient la manufacture d'Aubusson, ne furent que la codification des anciennes coutumes. Les bénéfices réalisés devaient être employés à l'embellissement des autels de Sainte-Barbe, aux fondations, aux œuvres de charité envers les confrères nécessiteux de l'une et l'autre paroisse et à l'entretien de la police.

Les aspirants à la maîtrise sont tenus de justifier qu'ils ont fait au moins trois années d'apprentissage et servi quatre autres années chez les maîtres en qualité de compagnons. Ils doivent faire un chef-d'œuvre dans le bureau des jurés-visiteurs sur les dessins qu'ils leur fourniront.

Les fils de maîtres payeront chacun trente sols pour leur droit d'apprentissage et trois livres pour leur réception à la maîtrise, et ceux qui ne seront pas fils de maîtres payeront chacun vingt livres pour leur droit d'apprentissage et quarante livres pour leur réception à la maîtrise. L'ouvrier participe à la nomination des jurés-gardes.

Défense à tout maître d'occuper un apprenti ou compagnon sortant de chez un autre maître, à moins qu'il ne soit muni d'une lettre constatant qu'il est libre de tout engagement. Une contravention à ce sujet était punie d'une amende de six livres « pour l'augmentation de la confrérie ».

Les revenus de la communauté s'affermaient pour cinq ans. Le fermier, nommé procureur, avait mission de régir, rechercher, poursuivre, quittancer les sommes dues ou soldées; de partager en trois portions les deniers en provenant. Ces deniers étaient prélevés sur les maîtres et les apprentis lors de leur réception et sur les hôteliers qui fournissaient le logement aux ouvriers tapissiers. La confrérie de Beaumont percevait les deux tiers des bénéfices, l'autre tiers revenait à celle du Moûtier. En 1688, le prix du bail s'élevait à 240 livres.

Le mobilier de l'association consistait en un tambour, deux enseignes ou drapeaux de taffetas sur lesquels était reproduite l'image de sainte Barbe, un devant d'autel en tapisserie et une certaine quantité de cire[1].

[1] L'abbé L. Pataux, *Felletin, dix-septième et dix-huitième siècle*. Limoges, 1880.

L'inspecteur des manufactures et le peintre du Roi, établis à Aubusson, avaient dans leurs attributions la visite des ateliers de Felletin. A la suite d'une de ses visites, le peintre Jacques Julliard adressa un rapport au Conseil d'Etat. Ce rapport motiva la réponse suivante de M. de Boulongne, contrôleur général des finances, à M. de Bérulle, intendant de Moulins :

« A Versailles, le 17 juillet 1758.

« MONSIEUR,

« Vous avez approuvé, par votre lettre du 11 mai dernier, la proposition faite par le sieur Julliard, peintre chargé des fournitures de tableaux pour la manufacture d'Aubusson, de faire transporter dans cette ville les tableaux qui ont été donnés par le Roi à la manufacture de Felletin et qui sont restés jusqu'à présent sans exécution. Vous pensez qu'il serait à propos de fournir aux fabricants de Felletin des dessins en grisailles dont les figures et les animaux seraient colorés (*sic*) pour en faciliter l'exécution, plutôt que de leur envoyer des tableaux qui sont presque toujours au-dessus de leur portée. Il me paraît que cette disposition serait à l'avantage de l'une et de l'autre manufacture.

« Ainsi vous pouvez ordonner que les douze tableaux faisant deux tentures, donnés par le Roi et déposés au bureau de Felletin, soient transférés à celui d'Aubusson. Vous pouvez charger en même temps les sieurs Roby et Finet, peintres à Aubusson, d'exécuter chaque année, pour le bureau de Felletin, deux tentures en grisailles, chacune de six dessins, faisant seize aunes de cours sur deux aunes et demie de hauteur, bordures comprises. Les figures et animaux seront colorés (*sic*) dans ces dessins, dont le prix sera fixé à 70 livres par tenture. Cette dépense montant à 140 livres par année sera prise sur les excédants de la capitation et payée sur vos ordonnances.

« Je suis, Monsieur, votre très humble et affectionné serviteur,

« BOULONGNE[1]. »

[1] Le contrôleur général était le fils aîné du peintre Louis Boulongne, mort en 1733.

Le rapport du peintre Julliard et la mesure qui en fut la conséquence indiquent clairement la décadence de l'antique manufacture de Felletin et son état d'infériorité, à cette époque, vis-à-vis de la fabrique d'Aubusson.

Au dix-huitième siècle, les ateliers de Felletin produisirent surtout des verdures du type archaïque bien connu. Au premier plan, grands arbres dans lesquels perchent des perroquets; une pièce d'eau avec des oiseaux aquatiques, et, au fond du paysage, sur une éminence, un chalet, ou le plus souvent un château. Une de ces verdures mérite cependant d'être signalée.

Paysage. Grand panneau. Larg., 4m,25; haut., 2m,80.

A l'horizon, montagnes blanches et bleues au devant desquelles on voit un village et son église. Au premier plan, rocher surmonté d'un pavillon auquel un long escalier donne accès. Derrière le rocher, un fleuve sur lequel passe un navire. Sur un autre rocher plus éloigné est perché un perroquet : sur les bords du fleuve un oiseau d'eau. De beaux arbres et des plantes à larges feuilles entourent le tableau. La bordure se compose de fleurs, de roses et de tulipes. Au-dessous de la bordure, on lit dans une lisière brune : M. R. DE FELETIN. VERGNE.

(*Milieu du dix-huitième siècle.*)

Nous avons relevé un certain nombre de tapisseries fabriquées à Felletin pendant cette période.

Trois panneaux représentant : la *Chasse au cerf,* la *Chasse au sanglier,* la *Chasse à la perdrix,* signées : M. R. DE F. P. CHAVPINAVX. (Pierre Chaupinaux, vers 1750.)

Les *Quatre Saisons :* le *Printemps,* une jeune fille portant une gerbe de fleurs; l'*Été,* jeune fille couronnée de fleurs : à ses côtés est un enfant tenant un faucon sur le poing; l'*Automne,* une dame offre du vin à un cavalier : ceps de vigne; l'*Hiver,* un enfant enlève des plantes : au premier plan, un réchaud allumé. Signature : CHOPINAVX.

Chasse, costumes Louis XV. Au sommet, les armoiries de la famille d'Arfeuille. (Du même.)

Le *Jeu de la main chaude*. M. R. DE F... (Felletin.)

Panneau de style pseudo-chinois. Plantes et fleurs exotiques ; petit pavillon genre chinois. M. R. DE FELLETIN. CHASS... (Chassaigne.)

Scène guerrière. Panneau de 3 mètres de côté.

Signé : M. R. DE F... (*Dix-huitième siècle.*)

Le galon bleu qui entoure cette pièce est un spécimen des *emprunts* que les fabricants felletinois faisaient quelquefois à la manufacture d'Aubusson.

Grand panneau avec lisière brune. Scène de l'*Astrée*.

Astrée assiste froidement au désespoir de Céladon qui va se noyer. Époque indéterminée.

Quatre pièces représentant des sujets de l'histoire de l'*Enfant prodigue*. Tissu gros; bordure de rubans et fleurs.

Marquées : M. R. DE FELLETIN. (*Dix-huitième siècle.*)

Le *Passage du Granique*, d'après Lebrun. Exécution médiocre.

La bordure composée d'armes et de trophées était dite par les tapissiers de l'époque : *bordure à la romaine.*

M. R. D. FELLETIN. P. VERNE. (*Pierre Vergne*, vers 1780.)

La *Diseuse de bonne aventure*. Bordure de fleurs et ornements en tons d'or. (*Dix-huitième siècle.*)

Marque dans le galon bleu du bas : M. R. D. F. C. (Choupinaux ou Chassaigne.) Le fabricant a adapté à son panneau une lisière bleue, contrairement aux règlements.

Jésus au jardin des Oliviers, portant sur le terrain l'inscription : NOTRE SEIGNEUR EN PRIERE ET LES APOTRES... Le reste illisible par suite de réparation mal faite.

Dans la lisière du bas : ...DE FELETIN...

Plusieurs verdures avec paysage. La bordure représente des grappes de raisin entourées de guirlandes. — Dix-huitième siècle.

Signées : MAN. ROY. DE FELLETIN. CHASSAIGNE.

Les Baigneurs. — Deux jeunes gens jouent dans l'eau : une jeune fille accourt au bord de la rivière. Dans le fond, à droite, un château; à gauche, un clocher et des arbres.

M. R... I. MONTABRET. (Jacques Montabret, vers 1760.)

Tissu gros, exécution inférieure. La lisière est de trois couleurs : bleu, jaune et rouge.

Tenture en huit pièces, avec personnages, dite la *Chasse royale*, fabriquée par M. Bandy pour M. de Cariole en Périgord, en 1748.

Cette tapisserie était une réduction des *Chasses de Louis XV*, d'après Oudry, que le duc d'Antin commença à faire exécuter en 1733 aux Gobelins.

D'autres fabricants de Felletin fournissent vers le même temps, pour la décoration de divers châteaux du Quercy et de l'Agénois, des tentures de l'*Histoire d'Alexandre*, du *Grand Constantin*, de l'*Histoire de Joseph*, etc.

Liste des marchands et maîtres tapissiers de Felletin.

(1456-1789.)

Jacques Bennyn, 1456. Mention la plus ancienne d'un tapissier de la Haute-Marche.

Balajat, 1737. — *Jacques* et *Michel* Balajat, 1745-1750.

Bandi, baile, 1650. — *Christophe* Bandy, 1737, 1745. — *Antoine* Bandy de La Chaud, 1737. — *Léonard* Bandy de La Chaud, syndic de la confrérie de Sainte-Barbe, 1746-1764. — *Antoine* Bandy de Nalèche, 1745; juré-garde en 1763.

Jehan Barjon, 1606. — *Annet* Barjon, 1639. — Barjon de La Vergne, 1650. — *Léonard* Barjon, établi à Paris en 1668. — *Claude* et *François* Barjon, fils du précédent, 1669. — *François* Barjon, 1703. — Barjon de Lassaigne, 1737. — *Joseph* Barjon, 1745.

Bayard, tapissier-teinturier, 1756. — Bayard, fabrique des tapis veloutés en haute lisse, 1772, 1779.

Antoine et *Fiacre* Beaupré, 1662.

François Bennat, 1745. — *Jean* Bennat, 1746, 1752, 1763. — *Étienne* Bennat, 1746. — *Joseph* Bennat, 1747, juré-garde en 1759, 1766.

François Bierge, 1737, 1751.

Jean Blondeau, 1737. — *Léonard* et *Jacques* Blondeau, 1746, 1747.

Barthélemy et *Silvain* Bonafond, 1662. — *Pierre* Bonafond, 1669.

Antoine Bort, 1685.

Antoine Boujasson, 1703. — *Joseph* Boujasson, 1747, 1749.

Annet Bougniaud, 1763.

Antoine Boulade, 1662. — *Louis* Boulade, 1665.

François et *Antoine* Bregère, 1752, 1759. — *Ives* Bregère, 1768.

Pierre Brisse, syndic de Sainte-Barbe, 1737, 1763. — *François* Brisse, 1752.

Pierre et *Antoine* Brun, 1661.

Annet et *François* Bugain, 1669.

Jean Bussière, 1675.

François Carbonneau, juré-garde en 1745, 1750.

Georges Carillon, 1669.

Michel Carraud, 1669. — *Antoine* Carraud, 1779.

Georges Chabanne, 1662.

Jean Chapelat, 1669, 1677. — *Louis* Chapelat, 1746, 1749.

Antoine Chansseau, 1726.

Claude Chirat, 1746. — *Gilbert* Chirat, 1748. — *Veuve* Chirat, 1749. — Chirat, fils de Gilbert, juré-garde en 1756, 1778.

Anthoine Chassaigne, 1685. — *François* Chassaigne, 1726. — *Jean* et *Laurent* Chassaigne, 1752, 1756. — *François* Chassaigne, 1763; il fabrique des tapis de pied en 1772, 1779.

Antoine Chersoubre, 1737. — *Pierre* du Chersoubre de Beaumont, 1745, 1762. — *Annet* de Chersoubre, 1746, 1768. — *Antoine* de Chersoubre de Beaumont, 1762, 1767.

Mathieu Chomirau, 1677 (Chameyroux).

Pierre Choupinaux, 1737, 1762. — *Christophe* Choupinaux, 1746, syndic de Sainte-Barbe, 1756; il fabrique des tapis de pied en 1772. — *François* Choupinaux, 1760.

Jean Chouzioux, 1737, 1745. — *Annet* Chouzioux, juré-garde en 1745, 1763.

Marien Colas, fin du dix-septième siècle. — *Pierre* Colas, fils du précédent, 1727. — *Michel* Colas, 1737, 1768. — *Antoine* Colas, 1758, 1781. — *Jean-Baptiste* Colas, frère d'Antoine, 1759, 1775.

Veuve Colson, 1737. — *André* Colson, tapissier-teinturier, 1745, 1756. — *Jean* Colson, fils du précédent, 1751, 1756. — *Veuve* d'*André* Colson, 1762, 1768. — *Mademoiselle* Colson, 1763, 1768.

Jacques Choveix, 1669.

François Conton-Suzard, 1737, 1740. — *Veuve* de *François* Conton-Suzard, 1745. — Conton, 1748, 1766.

François Coudert, établi à Montpellier en 1680.

André et *Annet* Cougniaux, 1746, 1763.

Coulloudon, 1602.

Antoine Cousin, 1779.

François Cousne, 1672.

Simon Darquet, seizième siècle. — *Antoine* Darquet, fils du précédent, 1559.

Pierre Darfeuille, 1669.

Gilbert Dasnède, 1779. — *Pierre* Debilliers, 1667.

Michel de Beaumont, 1647. — *Antoine* Delarajoust, 1602.

Mademoiselle Degas, 1737, 1753. — *Veuve* Degas, 1746. — *Étienne* Degas, fils de la précédente, 1746, 1750. — *Jean* Degas, 1748, 1752. — *Joseph* Degas 1779.

Jean Delarbre, 1640. — *Louis* Delarbre, 1648. — *Michel* Delarbre, 1737, 1762. — *Laurent* Delarbre, 1746, 1768.

Léonard Deyrolle, 1588, 1595.

Anthoine Diverneresse, 1586. — *Jacques* Diverneresse, 1668, 1689. — *Étienne* Diverneresse, 1745. — *Jacques* Diverneresse de La Porte, 1737, 1746, syndic de Sainte-Barbe en 1766. — *Veuve* Diverneresse, 1768.

Yves Dorliat, 1779.

Pierre Doumet, 1641. — *François* Doumet, 1662.

Du Gros, 1670. — *Léonard* Dugros, 1779.

Pierre et *François* Dumas, 1746, 1753.

Anthoine du Puy-Judault, 1530. — *Gilbert* Dufour, 1669.

Anthoine Durand, dit *Couronne*, 1595. — *Antoine* et *François* Durand, 1669. — *Pierre* Durand, 1745, 1768. — *Antoine* Durand, 1746, 1768. — *François* Durand, 1746. — *Veuve* de *François* Durand, 1746. — *Annet* Durand, 1747. — *Martial* Durand, 1750. — *Claude* Durand, 1763.

Martin Duverdier, 1746, 1752, 1779.

Jean Felletin, 1750, 1754. — *Jeanne* Felletin, veuve du précédent, 1756.

Pierre Florand, 1746, 1752, 1779.

Jacques Fourniau, 1745, 1768. — *Annet* Fourniau, 1746.

Gambelon, juré-garde en 1650. — *Jean* Gambelon, 1669. — *François* Gambelon, 1779.

Blaise Galland, 1669.

Gipoulon, juré en 1650. — *François* Gipoulon, 1664.

Jacques Granchet, 1747. — *Guillaume* Grange, 1669.

Jacques et *Jean* GUILHON, 1746. — GUILHON, 1779.

Pierre JOURDAIN, 1669. — *François-Marien* JOURDAIN, syndic en 1746, juré-garde en 1762. — *Annet* JOURDAIN, fils du précédent, juré-garde avec son père en 1762, 1778. — *Georges* JOURDAIN, frère de François-Marien, 1746. — *Pierre* JOURDAIN, 1768, juré-garde en 1785.

LACOUX, 1744. — *Veuve* LACOUX, 1747. — *Annet* LACOUX, 1779.

LACROCQ, 1748.

Charles LAINEZ, 1669. — *François* LAINEZ, 1737. — *Jacques* LAINÉ, 1746, 1750. — *Léonard* LAINÉ, 1752. — *Léger* LAINÉ, 1757.

LAMOUREUX, juré-garde en 1650. — *Jacques* LAMOUREUX, 1662. — *Jacques* LAMOUREUX, 1779.

Léonard DE LA MAZURE, 1619, 1630. — *Mathieu* DE LA MAZURE, 1645.

LARNEAU, 1745. — *Veuve* LARNEAU, 1746.

Léonard DE LA SAIGNE, 1677. — *Michel* LASSAIGNE, 1745. — *Léonard* LASSAIGNE, 1752.

François DE LA SALLE, 1746. — *Pierre* LAULERGUE, 1746.

Antoine LAVANDRIER, tapissier-teinturier, 1745.

Jehan DE LA VALEIX, 1583.

Étienne LECANTE, 1737, 1762. — *Pierre* LECANTE, 1746. — *Jacques* LECANTE, 1746, 1752.

Léonard LECLER, 1671. — *François* LECLER, 1737, 1762. — *Antoine* LECLER, 1746. — *Paul* LECLER, 1752, 1768.

François LEGATHE, 1669. — LEGATHE, 1735. — *Veuve* LEGATHE, 1737, 1766. — *Étienne* LEGATHE, 1737, 1746. — *Pierre* LEGATHE, juré-garde en 1785.

François et *Léonard* LEGRAND, 1669.

Ives LOUCHE, 1737, 1768. — *Martin* LOUCHE, 1763. — *Annet* LOUCHE, 1784.

Martial MAGNAT, 1647. — *Jacques* MASSON, sieur DE LA SALLE, 1722, 1746.

Pierre MICOT, 1737, 1762. — *Antoine* MICOT, 1746. — *Veuve* MICOT, 1746, 1766.

Jacques MIRBEAU, 1634. — *Étienne* et *François* MIRABEAU, 1667, 1669.

Christophe MONDON, 1763.

Antoine MONTABRET, 1737, 1762. — *Pierre* MONTABRET, 1746. — *Léonard* MONTABRET, 1747. — *Jacques* MONTABRET, 1763, 1779. — *Gabriel* MONTABRET, 1768.

Pierre MOREAU, 1737. — *Jacques* MOREAU, 1745. — *François* MOREAU, 1736, 1752. — *Michel* MOREAU, 1746, 1769. — *Jean-Baptiste* MOREAU, 1746, 1750.

Jacques MOSNIER, établi à Nîmes en 1587. — *Jacques* MOURY, 1611.

Léonard MOUSSARD, 1737. — *Pierre* MOUSSARD, 1737. — *Gabriel* MOUSSARD, 1737, 1766. — *Jacques* MOUSSARD, 1748. — *Veuve* MOUSSARD, 1749.

Silvain DE NÉOUX, 1665, 1669. — *Léonard* ORTUAUX, 1614.

Claude PELLETIER, 1669. — *Jean* PELLETIER, 1779.

Jacques PÉNY, 1779. — *Louis* PERCEL, 1677.

François PETIT, 1737. — PIERANDE, 1746.

Silvain RAZE, 1645. — *Jacques* RAUSSE, 1668.

Jean REBY, 1651. — *Pierre* REBY, mort à Limoges en 1671.

Jean REINEAU, 1746, 1768.

Jehean DE RIBEYREY, né en 1500, réside à Pontgibaud en 1530.

Jean ROCHE, 1737, 1749. — *Léonard* ROCHE, 1748, 1766.

Gaspard ROCHEFORT, 1662. — *François* ROCHEFORT, 1669. — *Antoine* ROCHEFORT, 1693. — *Léonard* ROCHEFORT, 1737, 1763.

François RODAS, 1667.

ROY DU MARCELEIX, 1745, 1779. — *Marguerite* ROY, 1746. — *Pierre* ROY, 1779.

Antoine DE LA ROCHE l'aîné, peintre et marchand tapissier, né en 1592, 1634, mort en 1676. — *Claude* DE LA ROCHE, peintre et tapissier, fils du précédent, 1667, 1697.

Gervais LE ROUSSEAU, 1685. — *Antoine* ROUSSEAU, 1737, 1762. — *Pierre* ROUSSEAU, 1737, 1763. — *Gervais* ROUSSEAU, 1745, 1779. — *Léonard* ROUSSEAU, 1768.

SALLANDROUZE, 1582. — *Joseph* SALLANDROUZE DE LAMORNAIX, 1608, 1616. — *Pierre* et *Antoine* SALLANDROUZE frères, 1693. — Autre *Antoine* et *François* SALLANDROUZE, frères des précédents, 1693. — SALLANDROUZE-LAMORNAIX, 1737. — *Pierre* SALLANDROUZE, 1737, 1746, 1768. — *Jacques* SALLANDROUZE DE LAMORNAIX, fabrique des tapis de pied façon de Turquie, 1757, 1772; juré-garde en 1777 et 1785. — *Jean* SALLANDROUZE DE LAMORNAIX, fils aîné

du précédent, meurt en 1826. — *Antoine* SALLANDROUZE, 1785.

Cette famille forme deux branches principales, qui se sont fixées l'une et l'autre à Aubusson au dix-neuvième siècle, et ont contribué puissamment à la prospérité de la manufacture.

Jean SALLON, 1692.

Jean-Baptiste SANDON, 1746, 1766. — *Jean* SANDON, 1779.

Gabriel et *Jean* SELLE, 1745, 1752. — *Léonard* SELLE, 1756.

Gabriel SÉNÉCHAL, 1737, 1752, 1762. — *Gervais* SÉNÉCHAL, 1746. — *François* SÉNÉCHAL, 1757, 1768. — *Antoine* SÉNÉCHAL DU BREUIL, 1762.

Jean SOULMAGNON, 1748. — *Léonard* SOULMAGNON, 1763.

Les SOEURS DE L'HOTEL-DIEU de Felletin dirigent un atelier de tapisserie, 1737, 1749. Ces filles pieuses n'étaient pas engagées par des vœux monastiques. En 1766, elles furent remplacées à l'Hôtel-Dieu par trois Sœurs de l'Instruction chrétienne, ou de la Croix.

François TABARD, 1749.

François TABOUREIX, 1737, 1745. — *Antoine* TABOUREIX, 1749.

Martial THIERS, 1669.

Silvain TIGOULEIX, 1746, 1762. — *François* TIGOULEIX, 1750, 1763. — *Martial* TIGOULEIX, 1762, 1784.

Jacques TIXIER, 1634, 1636. — *Gabriel* TIXIER, fils du précédent, 1634. — *Étienne* TIXIER, 1639. — *Jacques* TIXIER DE LA NONEIX, 1737, syndic de Sainte-Barbe en 1756, 1762, 1768. — TIXIER, 1737. — *Jacques* TIXIER DES COUPRES, juré-garde en 1750, 1764.

Léonard VACHER, 1737. — *Léger* VACHER, 1746.

Gilbert VAISSE, 1749. — *Pierre* VAISSE, 1767.

Antoine VARELLE, 1746. — *François* VARELLE, 1752.

Pierre VEDRENNE, 1745. — *François* VEDRENNE, 1737, 1746, 1768. — *Jacques* VEDRENNE, 1749. — *Michel* VEDRENNE, 1767. — VEDRENNE, juré-garde en 1789.

Pierre et *Léonard* VENDEOUX, 1669.

Pierre VERGNE, 1737, 1745. — *Jacques* VERGNE, 1746. — *Léger* VERGNE, 1748. — *Mesdemoiselles* VERGNE, 1748. — *Veuve* VERGNE, 1748, 1752. — *François* VERGNE, 1749. En 1768, il établit à Felletin la première fabrique de tapis de pied en point de Turquie. — *François* VERGNE, fils du précédent, succède à son

père et obtient, en 1778, les mêmes privilèges. — *Pierre* VERGNE l'aîné, syndic de Sainte-Barbe en 1789. — VERGNE, juré-garde en 1789.

Gaspard VILLEAU, 1671.

Antoine VILLARD, 1745, 1779. — *Georges* VILLARD, 1748, 1750.

On aura remarqué qu'un grand nombre de femmes veuves, de filles de maîtres et les gouvernantes de l'Hôtel-Dieu elles-mêmes dirigeaient des ateliers de tapisseries. Les faits de cette nature paraissent avoir été beaucoup plus rares à Aubusson, et les règlements de la manufacture ne contiennent aucune stipulation à ce sujet. Il était seulement interdit aux femmes et filles de travailler à la fabrique des tapisseries, à peine de cinquante livres d'amende[1], par suite de précautions hygiéniques qui nous paraissent à juste titre exagérées.

Le privilège dont jouissaient les veuves et les filles des maîtres tapissiers de Felletin, devait faire partie de la « bonne et louable police de ladite ville », de ces vieux règlements dont le chroniqueur Evrard vantait la sagesse et l'humanité. Une clause identique se retrouve dans les statuts d'une autre corporation d'artisans felletinois[2].

La manufacture avait des auxiliaires dans les hameaux voisins. Les cardeurs étaient nombreux dans la paroisse de Saint-Quentin, et nous trouvons, pendant le cours du dix-septième siècle, des métiers à tapisserie installés dans les paroisses de Saint-Frion, de Néoux, de Moutier-Roseille, de Sainte-Feyre-la-Montagne et de Saint-Yrieix. Une famille de ces ouvriers forains, établie à Néoux en 1629, portait le nom caractéristique de *Le Tapicier*. Sans attacher une trop grande importance à cette particularité, on peut y voir une preuve de l'antiquité de l'industrie tapissière dans notre région.

[1] Lettres patentes concernant la manufacture de tapisseries d'Aubusson, du 28 mai 1732, art. VI.

[2] Statuts des maistres menuziers et charpentiers de Felletin, 15 mars 1677, Jourdain, notaire royal. « ...Les *filles* et fils de maistres ne paieront rien pour lever leurs dites boutiques, seulement, chacun douze deniers, chacun an, à chacun jour et feste de Saint-Joseph, pour leur confrérie...

« Les femmes veufves des dits maistres pourront faire travailler et contiguuer leurs boutiques et avoir compaignons, sy bon leur semble, pendant leur veufvage seulement. »

Les ateliers de la campagne furent fermés officiellement, à cause de la défectuosité de leurs produits, par les lettres patentes de 1732

Cyprien PÉRATHON,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Aubusson.

APPENDICE.

Novembre 1689. — « Louis, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous présents et à venir, salut :

« Notre bien-aimé Jacques Diverneresse, marchand de la ville de Feuilletin, en notre province de la Haute-Marche, nous a fait remontrer que de temps immémorial, plusieurs habitants et marchands de ladite ville ont fait travailler aux ouvrages et manufactures de tapisseries dont la fabrique donnait un grand aide aux pauvres habitants de cette ville, et des lieux circonvoisins qui étaient employés tant à la fabrique qu'à préparer les laines pour faire lesdits ouvrages ; mais d'autant plus que, depuis quelques années, le travail a été interrompu, tant par la négligence d'aucuns desdits jurandes et ouvriers, que par des pertes qu'aucuns desdits marchands ont souffertes. Cette interruption a réduit un grand nombre de pauvre peuple de ladite ville et lieux circonvoisins à la mendicité. Les officiers et consuls de ladite ville auraient convoqué une assemblée générale pour trouver moyen de soulager les pauvres et leur donner lieu de gagner leur vie. Laquelle assemblée ayant été tenue le 25 du mois d'août dernier, aurait offert de donner ses soins au rétablissement de la manufacture, ce qui se trouve d'autant plus facile, que non-seulement ce dit lieu abonde en toutes les choses nécessaires, mais encore qu'il y a dans la ville et lieux circonvoisins plus de cinq cents bons ouvriers, dont la plupart ont travaillé aux manufactures des Gobelins et se sont perfectionnés dans leurs ouvrages; en laquelle assemblée, la chose ayant été mise en discussion, ceux desdits marchands qui ont la plus grande connaissance des manufactures auraient dressé des statuts et rédigé en six articles qui contiennent les choses nécessaires pour empêcher qu'il ne s'y continue aucune fraude et que les étoffes soient bonnes et bien conditionnées. Les susdits statuts ayant été examinés et approuvés en ladite assemblée par tous lesdits habitants, même par lesdits officiers et consuls de ladite ville, en sorte qu'il ne reste plus que notre agrément et confirmation d'iceux aux fins dudit rétablissement que ledit exposant nous a très humblement fait supplier vouloir octroyer à lui en faire parvenir notre approbation sur ce nécessaire.

« Ces causes, après avoir fait voir en notre Conseil le cahier des susdits statuts ci-attachés sous le contre scel de notre chancellerie, désirant faciliter audit exposant les moyens de rétablir ladite manufacture de tapisseries, audit lieu de Feuilletin, Nous, de notre grâce spéciale, pleine puissance et autorité royale, avons loué, confirmé, agréé et approuvé et par ces présentes signées de notre main, louons, confirmons, agréons et approuvons le contenu audit cahier des statuts, voulons et nous plaît qu'il en sorte leur plein et entier effet et soient exécutés selon leur teneur, sans qu'il y soit contrevenu en quelque sorte et manière que ce soit, pour en jouir par ledit exposant et ceux qui lui succéderont en ladite manufacture, pleinement, paisiblement et perpétuellement, sans néanmoins qu'en conséquence des présentes, ledit exposant puisse empêcher les autres marchands de ladite ville, faubourgs et autres de faire travailler et tenir des ateliers pour faire les mêmes ouvrages de tapisseries aux dits lieux, ainsi qu'ils le jugeront bon.

« Donnons et mandons à nos amez et féaux les gens tenant notre cour de Parlement, à Paris, bailli de Feuilletin ou son lieutenant, et gens tenant le siège audit lieu et autres officiers, qu'il appartiendra, que ces présentes ils aient à faire registrer et du contenu en icelle, jouir et user ledit exposant et ceux qui lui succèderont à ladite manufacture, pleinement, paisiblement et perpétuellement, ce d'hui et faisant cesser tous troubles et empêchements contraires. Car tel est notre plaisir, et afin que ce soit chose ferme et stable à toujours, nous avons fait mettre notre scel à ces présentes.

« Donné à Versailles, au mois de novembre, l'an de grâce mil six cent quatre-vingt neuf, de notre règne le quarante-sixième.

« LOUIS. »

(Archives de la ville de Felletin.)

X

LE THÉATRE ET LES COMÉDIENS A ALENÇON

AU SEIZIÈME ET AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CONSTRUCTION D'UN THÉATRE

ET REPRÉSENTATIONS DE MYSTÈRES A ALENÇON DE 1520 A 1545.

De tous les ouvrages qui ont paru sur l'histoire du théâtre en France, il n'en est pas un à notre connaissance qui fasse mention de l'existence de représentations de Mystères à Alençon; l'histoire locale même reste muette sur ce point.

Le marché passé au tabellionage de cette ville, en 1520, que nous vous soumettons est-il celui du premier théâtre élevé à Alençon pour servir aux représentations des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des martyres de saints? Nous l'ignorons; mais comme il est impossible de remonter à une date de beaucoup antérieure à celle-ci (les registres ne commençant qu'en 1444), nous dirons seulement que c'est en 1520 que se sont dressés les échafaudages du *premier théâtre connu à Alençon* destiné à l'instruction récréative du peuple [1].

Pour *ouïr* ces pièces nos ancêtres se pressaient en foule, et, sans se soucier des places qui leur étaient réservées ou qu'ils choisissaient eux-mêmes, tous venaient s'édifier et *s'esbaudir* à ces sortes de jeux qui eurent tant de succès pendant plusieurs siècles.

Malgré la multiplicité des lieux où l'on a dû jouer par personnages des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, il reste encore beaucoup de noms de villes à connaître; mais, avec l'impulsion que vous avez su donner, nous ne doutons pas, Messieurs, que d'ici quelques années on ne sache exactement les noms des entrepreneurs et acteurs des jeux à Mystères, et surtout, ce qu'il

[1] Voir ci-contre, planche VIII.

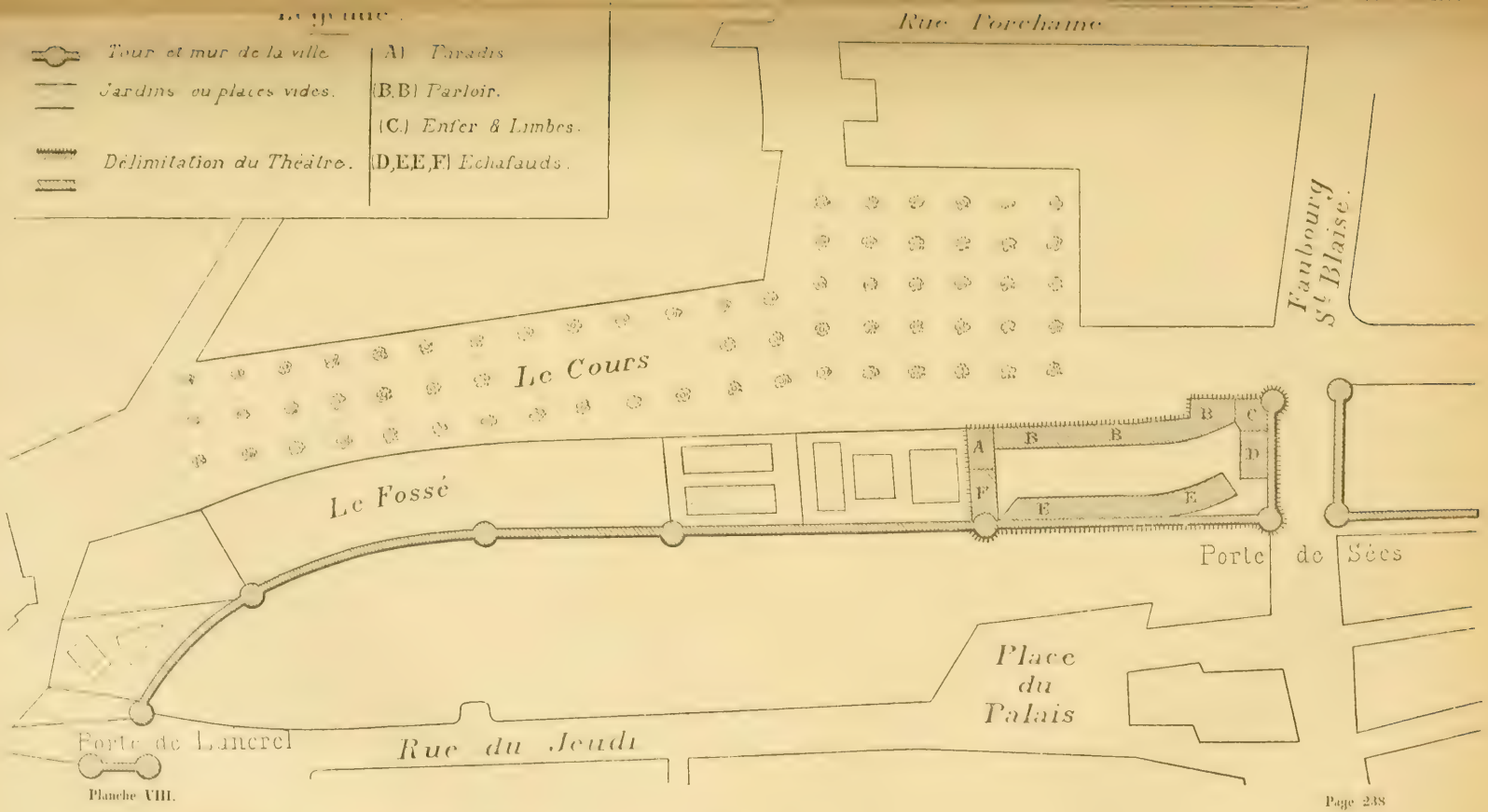


Planche VIII.

Page 238

PLAN, D'APRÈS LEQUEU, DES FOSSÉS ET MURAILLES DE VILLE COMPRIS ENTRE LA PORTE DE LANCREL ET LE FAUBOURG SAINT-BLAISE (1745)

EMPLACEMENT DU THÉATRE CONSTRUIT EN 1520

importe de connaître, comment se construisaient les théâtres.

Pour notre part, nous allons essayer de répondre à ces diverses questions en nous appuyant sur des documents inédits qui nous permettront de fixer approximativement la durée de ces représentations à Alençon.

C'est le 18 octobre 1520 que les entrepreneurs du jeu à Mystères commandèrent à Thomas Guitton la charpenterie nécessaire à la construction d'un théâtre, situé boulevard de la Porte de Sées, par un marché dont voici la teneur :

« Le dix-huitième jour d'octobre MV^cXX devant les tabellions « d'Alençon furent présents messire Richard Auvray, prestre, et « honnestes hommes Guillaume Chaslière, Robert Martel, Robin « Pissot, et Jacques Houssemaine tous bourgeois d'Alençon d'une « part, et Thomas Guitton cherpentier paroissien d'Assé le « Boesme [1]. Lesquels confessèrent avoir faict entre eulx le marché « et accord quy en suit c'est assavoir : qu'ils baillent audit Guitton « quy a promins rendre et faire de son mestier la cherpenterie néces- « saire estre faicte au boulevert de la porte de Sais en ceste ville « d'Alençon, à *servir* pour le *Mistère du commencement du monde.*

« 1° Accomplir ung chauffaulx (échafaud) pour servir de *Paradis,* « quy sera mis et assis contre le boulevert et sera à *trois estaiges* « et de la haulteur du boulevart, ou plus hault comme le cas « requierera, et de largeur et longueur ainsi que la place le com- « portera, le tout clos par derrière depuis le premier plancher « jusques au dernier plancher du hault. Les dits chauffaulx seront « arondis de pens tout ront et y aura troys planchers.

« 2° Item, ung aultre chauffaulx pour servir d'ung *Enfer,* lequel « sera au coing de la porte de la muraille de la ville, et sera faict « et composé d'ung estaige, dont le hault et pens du dit chauffaulx « sera de la haulteur du boulevart de ladicte porte et faict en « manière d'appentiz. Sur les dits appentiz sera faict ung aultre « petit estaige pour servir de *Limbes.*

« 3° Item, entre les dits deux chauffaulx de *Paradis* et d'*Enfer* « sera faict ung chauffaulx, comme est le boulevart, et à troys « estaiges les uns sur les aultres autant qu'il y aura de place vuyde

[1] Assé-le-Boisne, Sarthe, arrondissement de Mamers, canton de Fresnay-sur-Sarthe.

« entre les dits chauffaulx, et sera de six à sept pieds de largeur.

« 4° Item, seront faicts chauffaulx à ung estaige sur le mur de la « rue qui (devra) estre faicte pour servir au dit Mistère, lequel « estaige sera au-dessus dudit mur et a haulteur d'homme; et « seront lesdicts chauffaulx portez sur estaiches, affermys par le dit « mur par derrière et, par devant, par aultres postreaulx à pens « portez sur les portes du feu (Enfer).

« 5° Item, seront faicts aultres chauffaulx à un estaige depuis le « coing du mur d'arrest à aller jusques aux murs de la ville tout « au travers des fossés lesquels chauffaulx seront faicts convenable- « ment; et iceulx chauffaulx seront faicts, au-dessus, de legers « carreaulx de boys.

« 6° Item, seront faicts pareillement derrière des chauffaulx « depuis le *Paradis* jusques au mur de ville pour entrer, et de la « haulteur que comporte le tout.

« 7° Item, du costé des murs de la ville, seront faicts aultres « chauffaulx semblablement portez que dessus; pour iceulx, y « aura gallerye pareillement pour entrer es chauffaulx, et, à « l'endroit d'une tour quy est aux dits murs, mise à faire auxdits « chauffaulx y aura seulement une gallerye.

« 8° Item, fournir tous les dits eschauffaulx tout autour du « Mistère (es chevrons) bons et convenables pour soustenir la cou- « verture entre les pièces, les clouaisons entre les chauffaulx, de « manière que l'on puisse clore de carreau entre chaque chauffaulx « pareillement.

« 9° Item, fournir tous les dits chaffaulx de carreaulx, de rouetz « et aultres choses pour faire les planchers desdits chauffaulx.

« 10° Item, faire les clouaisons de carreaulx entre les dits chauf- « faulx de dix pieds en dix pieds ou plus ou moins, ainsi qu'il sera « requis.

« 11° Item, sera subject le dit Guitton de couvrir et revestir de « troys pens de carreaulx de boys.

« Laquelle besongne le dit Thomas s'oblige rendre toute preste « de cherpenterie ung mois après Pasques prochainement venant, « et ce pour la somme de quatre-vingts écus d'or sol., à payer à « l'équipollant qu'il y aura de besongne de faicte, et aura le dit « Thomas les carreaulx dudit boys.

« Item le dit Thomas sera acoustré de : une robe, de chousses,

« d'un pourpoint, d'un bonnet, de mouffles. Le tout pour les « voyages requis, nécessaires aux dits mistères.

« Item, le dit Thomas aura une chambre quy luy sera délivrée « par les dessus (dits) en ceste ville d'Alençon au plus près du dit « lieu. Tous obligez corps et biens es presence de Robin Morel et « de Estienne Jolys. »

Ce curieux document nous donne l'emplacement et la délimitation du théâtre construit à Alençon pour la représentation des Mystères, et nous démontre que deux de ses parties étaient à trois étages, savoir le *Paradis* et l'*Enfer;* l'*Enfer,* on le voit, était surmonté d'un deuxième étage qui servait de *Limbes;* quant au reste de la construction, il n'était qu'à un étage.

Il est regrettable que ce devis ne nous renseigne pas sur l'attribution de chaque échafaud de la construction. Où se trouvait le parloir ou scène proprement dite? Les spectateurs se tenaient-ils sur l'un de ces échafauds? Si aucune place ne leur était réservée dans cette construction, ils ne pouvaient se trouver qu'au centre du théâtre ou sur les terrains compris en dehors des murs de ville « es forsbourg de la porte de Sais », c'est-à-dire jusqu'à la rue « Porchine et les Marchyes », aujourd'hui rue des Marcheries, rue Porchaine, rue du Cours et place de la Halle aux toiles.

Au sujet de l'emplacement du *parloir*, Émile Morice dit : A l'avant-scène de l'Enfer se trouvaient les Limbes et le Purgatoire, dont le mystère de la résurrection nous a conservé l'exacte et minutieuse description. « Notez que le Limbe doit estre à costé du par- « loir qui est sur le portal de l'Enfer; et plus haut que le dit par- « loir, est une petite habitation qui doit estre en la façon d'une « grosse tour quarrée, environnée de retz et des filetz ou d'autres « choses clère, afin que parmi les assistants, on puisse voir les « ames quy y seront[1]. »

Nous pouvons donc admettre que l'échafaud à trois étages compris entre le Paradis et l'Enfer servait de scène, puisque le parloir devait toucher aux Limbes (voir § 3). Mais les « *chauffaulx* portez sur les portes du Feu » (§ 4) pouvaient également servir de parloir, sans préjudice de l'autre scène placée entre le Paradis et l'Enfer.

[1] *Mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid,* par Émile Morice. (*Revue de Paris,* 1833.)

Dans ce cas les diverses scènes du Mystère se seraient passées dans toutes les parties de la construction; les acteurs et auditeurs se seraient à leur volonté transportés tantôt ici, tantôt là, suivant les nombreuses péripéties de l'action.

Si, au contraire, une place était assignée aux spectateurs dans cette construction, ils ne pouvaient être installés que sur les « chauffaulx à ung estaige depuis le coing du mur d'arrest à aller « jusques aux murs de la ville tout au travers des fossés ».

Ceci expliquerait pourquoi l'on avait établi des galeries pour entrer dans les « chauffaulx faits au travers des fossés » ; du reste, il était nécessaire de prévenir de tout accident les personnes qui devaient y prendre place, car ces fossés avaient seize toises de largeur [1].

Nous laissons à d'autres plus autorisés le soin de déterminer l'emplacement de la scène et le lieu où devaient se tenir les spectateurs. Il nous suffit de montrer par un document irréfutable que les maisons à plusieurs étages, admises par les anciens, par les frères Parfaict et par Émile Morice, pour les représentations de Mystères, ne sont pas de pure rêverie, comme le dit M. Paulin Paris [2], puisque le théâtre édifié à Alençon au seizième siècle, et qui était peut-être un des plus modestes, se trouvait construit à *un, deux* et *trois* étages.

La construction du théâtre fut poursuivie avec vigueur, car nous voyons, le 23 mars 1520, les entrepreneurs faire marché pour le transport des pièces de bois dont ils avaient besoin. Nous transcrivons ce marché : « Devant les tabellions d'Alençon, le 23 mars « 1520, fut présent Guillemyn Herisson, paroissien de Saint Pol [3], « lequel reconnaît avoir reçu de Robert Martel, Jacques Housse- « maine, Isaac Morel, Martin Roulland pour eulx et aultres per- « sonnes à l'entreprise du *Jeu de l'Ancien Testament,* la somme « de trente livres qui lui avaient été promises par messire Michel « Houssemaine prestre, pour la voiture de plusieurs pièces de boys « par luy prinses dans la Haye de Roullées [4] et de la dite somme « tient quitte le dit Martel. Et encore le dit Herisson promet et

[1] *Histoire d'Alençon,* par Odolant Desnos, t. I, p. 25.

[2] *Mise en scène des Mystères,* par M. Paulin Paris. Paris, 1855.

[3] Saint-Paul-le-Gauthier, situé au pied de la forêt de Perseigne, canton de Fresnay, arrondissement de Mamers.

[4] Roullées (Sarthe), arrondissement de Mamers, canton de Fresnay-sur-Chedouet.

« s'oblige tirer et mectre hors de l'eaue ces pièces de boys que l'on « dit etsre dans la rivière, et icelles mectre sur la terre, les passer « par les moulins et portez sur la dite rivière[1]. Es présence de « Jehan Houssemaine de Hauterive[2] frère du dit prestre. »

Ces deux actes sont les seuls que nous ayons découverts concernant la construction du théâtre à Alençon. Il est probable que nos artistes alençonnais du seizième siècle, Pierre Fourmentin, peintre verrier, Jehan Juliotte, Guillaume Gruel, Robin Pissot, menuisiers imagiers, etc., dont vous avez été à même, Messieurs, dans les précédentes sessions, d'apprécier le talent, ne furent pas étrangers à sa décoration intérieure, et qu'ils contribuèrent gratuitement à rehausser l'éclat de ces fêtes en improvisant des décors vraiment dignes d'eux.

La représentation devait avoir lieu au mois de décembre 1521 au plus tard, comme nous l'apprend encore un acte passé devant notaire le 19 février 1520; il nous montre que, malgré le désir qu'avaient les organisateurs de mener à bien l'entreprise de la « représentation du *Mistère du commencement du monde* », ils doutaient encore de sa réussite :

« Par devant les notaires d'Alençon, furent présents, le 19 fé- « vrier 1520[3], Jehan Jousselin et Robin Pissot, bourgeois d'Alen- « çon, lesquels gagèrent à Bertrand Bahuet, bourgeois d'Alençon[4], « la somme de six livres tournois à payer par moitié au jour et « feste de sainct Jehan-Baptiste (24 juin) prochainement venant, à « cause de la vendition et livraison de huict aulnes de sarge noire « pour faire ung sache[5] comme ils disent. Et par le dit gaige fai- « sant, a été convenu entre les dits Jousselin et Pissot : que, au « cas, que le *Mistère du commencement du monde* aultrement « appelé le *Viel Testament* soit joué dans ceste ville d'Alençon « dedans le dernier jour de décembre prochainement venant le dit

[1] La rivière de Sarthe, qui baigne Alençon, prend sa source près Moulins-la-Marche, passe au Mesle-sur-Sarthe, et forme limite entre le département de l'Orne et celui de la Sarthe.

[2] Hauterive (Orne), canton du Mesle-sur-Sarthe, arrondissement d'Alençon.

[3] Tabellionage d'Alençon, étude de Me Cohu.

[4] Bertrand Bahuet, marchand, bourgeois d'Alençon, avait épousé Jacquette Lehayer, fille de Laurens Le Hayer et de Isabeau De Bray.

[5] *Sache*, synonyme sans doute de *fourreau*, sac ou sachet pour figurer un vêtement; peut-être celui en peau de chameau ou de mouton que devait porter saint Jean-Baptiste.

« Jousselin sera subject payer la somme totale de six livres, et sera « tenu rembourser au dit Pissot ce qu'il en aura payé pour sa part « au dit Bahuet; et au cas, ou le dit Mistère ne sera joué dans le « dernier jour de décembre prochainement venant, le dit Pissot « remboursera à iceluy Jousselin ce qu'il aura payé; et, ou il « adviendrait en ladite ville d'Alençon, dedans le dit temps un tel « cas, ils seraient subjects de payer par moitié ainsi qu'il est dit. »

Le théâtre fut certainement construit et le *Mystère du commencement du monde* représenté à Alençon. Jehan Jousselin dut payer vers le mois de décembre les six livres dues pour l'achat des « huict aulnes » de serge noire, et par cela même Robin Pissot se trouva exonéré de la dépense totale.

En effet, l'acte suivant, passé le 20 février 1524, ne nous permet plus de douter de la réussite de l'entreprise de Richard Auvray.

« Fut présent Robin Pissot, menuysier, bourgeois d'Alençon, « lequel s'oblige rendre à messire Richard Auvray, prestre, Guil- « laume Chaslière, Jacques Houssemaine, Isaac Morel, Martin « Roulland et aultres le nombre de cinquante-cinq toises de car- « reau à cause et par raison de ce qu'ils luy avaient baillé sem- « blable nombre de coupons de carreaulx qu'ils avaient fait faire « pour servir aux *Mistères du vieil testament,* que les dessus et « leurs consors avoient autrefois joué par personnages près le bou- « levert de la porte de Sées. »

Les acteurs du *Jeu à Mystère du Vieux Testament* dont la représentation était incontestablement un événement à Alençon, furent recrutés parmi les organisateurs messire Richard Auvray prestre [1], Guillaume Chaslière [2], Jacques Houssemaine [3], Isaac Morel [4], Mar-

[1] Richard Auvray, « prestre », fils de Richard Auvray, bourgeois d'Alençon, et de Julienne N., était prêtre à l'église Notre-Dame d'Alençon avant 1506. A cette date, il s'engageait à donner « 12 deniers, pour aider à faire la couverture de la première quarrie devers le portail de l'église Notre-Dame d'Alençon ».

[2] Guillaume Chaslière, bourgeois d'Alençon, marié à Louise Lehayer, était présent en 1516 à la reddition des comptes de l'église Notre-Dame d'Alençon. Il dut épouser en secondes noces Ysabeau Clement.

[3] Jacques Houssemaine, bourgeois d'Alençon, marié à Guillemyne Duperche, était décédé avant le 27 mai 1542, date du partage de ses biens entre ses fils. (Tabellionage d'Alençon.)

[4] Isaac Morel, fils de Jehan, était décédé avant le 12 janvier 1533. A cette date, Christoflin Brossard, sa veuve, vendait 10 sols de rente. (Tabellionage d'Alençon.)

tin Roulland[1], et leurs consors Robin Pissot[2], Jean Jousselin[3], Robert Martel[4], Michel Houssemaine[5].

Quels furent les autres Mystères, après celui du *commencement du monde*, donnés en spectacles à Alençon sous l'instigation de ces entrepreneurs et acteurs ? Voici notamment un acte où les noms des personnages sont indiqués :

« Le 9 août 1530 devant les tabellions d'Alençon furent présents « en leurs personnes Georges Huvey[6], Michelot Maloisel[7], Fran- « çois Pelet[8], Martin Saulveur[9], de Grimauldière[10], Jehan Boes-

[1] Martin Roulland, époux de Marie Tabur, sœur de maistre Denis Tabur, orphèvre en 1515. Martin Roulland était décédé avant le 26 décembre 1539.

[2] Robin Pissot, menuisier imagier, fils de Robin, avait épousé Renée Torchon, sœur de maistre Briz Torchon, prêtre à l'église Saint-Léonard d'Alençon. Il était décédé avant le 30 décembre 1546. (Tabellionage d'Alençon.) — C'est à cet artiste que furent commandées, en 1531, les stalles et la clôture du chœur de l'église Notre-Dame d'Alençon. (V. *Documents concernant l'église Notre-Dame*, mémoire publié dans le *Compte rendu des Sociétés des Beaux-Arts*, 1890.)

[3] Jehan Jousselin, bourgeois d'Alençon, était échevin de cette ville le 23 décembre 1519. (Tabellionage d'Alençon.)

[4] Robert Martel, bourgeois d'Alençon, était décédé avant le 29 janvier 1548. Son fils, maître Pierre Martel, secrétaire des « Roy et Royne de Navarre », recevait à cette date 4 sols de rente.

[5] Michel Houssemaine, prêtre, était natif de Hauterive (Orne).

[6] Georges Huvey, bourgeois d'Alençon, était présent, ainsi que Robin Pissot, à la rédaction d'un acte en 1520 ; puis, en 1530, le 4 avril, il demandait pour Julien Beroys, paveur, son gendre, la place de portier de la porte de Sées, en faisant valoir qu'il ne pouvait plus exercer cet office à cause de sa surdité.

[7] Michel Maloisel, « potier d'estain », était natif de Passais-la-Conception (Orne). Il habitait Alençon dès 1516. Il reçut, avec « Nicolas de Boyville, Jehan Hebert, « Jehan Tremblain, Fabien Tulieuvre, tous maistres des mestiers de potiers d'estain « et plombiers et bourgeois d'Alençon, les statuts ordonnés pour leurs mestiers « par : Monseigneur Charles duc d'Alençon, de Berry, etc., et donnés aux chartes « de Blois, au mois de décembre 1520 ». Tous les maîtres cités s'engageaient, le 2 mars 1521, « à faire dire et célébrer chaque semaine de l'année au jour de « Lundi à 7 heures du matin en l'église paroissialle de N. D. d'Alen. devant « l'imaige de Monsieur St Jacques le Majeur, une messe basse de l'office du jour « en l'honneur de Dieu, de la vierge Marie et de Monsieur St Jacques, à partir de « ce jour. La messe sera dite par un chapelain moyennant 4 livres par an. » (Tabellionage d'Alençon.) Saint Jacques le Majeur devait être le patron de la corporation des potiers d'étain et plombiers d'Alençon.

[8] François Pelet, greffier des comptes, bourgeois d'Alençon, avait épousé Nicolle Clement. Sa veuve, le 1er octobre 1555, ne pouvant plus vaquer à ses biens, étant trop vieille, prend pour époux Maistre Pol Gaullard, et lui fait don par contrat de la somme de 400 livres. (Tabellionage d'Alençon.)

[9] Martin Saulveur, serrurier, bourgeois d'Alençon, vendait le 31 décembre 1550 20 sols de rente.

[10] Le surnom de sieur de la Grimauldière était porté, à cette date, par Julien

« sin[1], Claude Poulain[2], Henry Cartier[3], eulx et chacun d'eulx se « submirent et s'obligèrent en peine de tous intéretz à messire « Richard Auvray, prestre, Robert Martel et leurs consors entre- « preneurs du *Jeu à Mistères*, jouer bien et duement au temps, « jours et lieux que lesdits entrepreneurs adviseront, et eulx « acoustrer selon les personnages qui ensuivent sont est : le dit « Pissot, *Urbanus*, prévost; Maloisel, *Dyus*, aultre prévost; Pelet, « *Dioclétien*, empereur; Saulveur, *Astarol* (Astaroth); Boussin, « *Belyel;* Poulain, le *tiers Tirant;* Quartier, l'un *des conseil-* « *lers;* de Grimauldière, *aultre conseiller*. Es présence de Robert « Regnault, Louys Berault et Guillaume Pichonnet. »

Nos artisans et bourgeois alençonnais étaient acteurs, ainsi que nous venons de le voir, mais ils ne semblaient toucher aucune rétribution : les entrepreneurs devaient seulement les « acoustrer » selon les personnages à représenter. Nous sommes là certainement en présence d'une célébration de martyre de saint sous Dioclétien.

Au nombre des chrétiens persécutés sous le règne de cet empereur romain, il en est plusieurs dont on honorait la mémoire à Alençon. [Saint Blaize[4], par exemple, dont la chapelle se trouvait précisément au haut du faubourg de la porte de Sées (aujourd'hui rue Saint-Blaize).]

En 1546, Richard Auvray, qui était l'âme de ces divertissements, était mort; en 1547, Robin Pissot, menuisier imagier, qui semble avoir joué dans ces spectacles un rôle prépondérant; Martin Roulland, François Pelet, Guillaume Chaslière, Jacques Houssemaine étaient également décédés.

Vimain ou Viman, écuyer. Il était mort avant 1555; sa veuve, Isabeau de La Boesselière, fille de noble Guillaume Boessel, sieur de la Correlière, Courteille, etc., épousa, le 7 octobre 1558, noble François Brosset, sieur de Cuissé. (Tabellionage d'Alençon.)

[1] Jehan Boessin, bourgeois d'Alençon, marié à Michelle Godfroy (contrat 19 novembre 1554). Mais nous croyons qu'il s'agit ici de Jehan Boussin, tanneur, bourgeois d'Alençon, trésorier de l'église Notre-Dame d'Alençon de 1565 à 1567. Son contrat avec Marie Thaunay est du 24 juin 1546. Il est décédé vers 1568.

[2] Claude Poulain, apothicaire, bourgeois d'Alençon, veuf de Anne Duplessis, se remaria à Françoise Dupont.

[3] Henry Cartier, potier en terre, bourgeois d'Alençon, était décédé avant 1549.

[4] On trouve dans les registres de Notre-Dame d'Alençon : Paur la boueste du prévost, les pardons de saint Blays, et indulgences de Notre-Dame de Chartres, plusieurs recettes de 1506 à 1508.

Le théâtre ne survécut pas à la disparition de ces esprits influents et actifs, et, le 30 juillet 1546, « Symon Biseul, Denys Tabur et « Guillaume Bougis, eschevins, baillèrent à Claude Poulain, appo- « thicaire bourgeois d'Alençon, certaine place vuyde avec les clos- « tures qui y sont de présent, où l'on avait *accoustumé jouer Mis- « tères es forsbourg de cette ville,* joignant d'une part le boullevart « de la Porte de Sées aux marchyes et les fossés d'icelle ville, « d'autre part les murailles de la dite ville, pour réduire et mectre « la dicte place en jardinage. A la charge de payer la somme de « dix sols de rente annuelle à la recette des deniers communs de « la dite ville [1]. »

Cette place où l'on avait « accoustumé jouer Mistères » était ainsi transformée en jardin ; elle ne tarda pas à se modifier davantage. Deux actes vont nous permettre de suivre les changements rapides que cet emplacement eut à subir jusqu'en 1559.

Claude Poulain rendit le jardin, le 22 janvier 1558, « à Nicole « Bouvier, Jehan Langlois, Pierre Buheré et Guillaume Le Moyne, « eschevins, afin qu'ils puissent en disposer à leur volonté à la « charge de lui payer la somme de cinquante livres pour le récom- « penser des augmentations qu'il y avait faites, entre autres : con- « struict ung pavillon, fait faire ung puits, et construire des « murs; aussi le jardin fut-il loué facilement un tiers de plus à « maistre Clément Jouenne conseiller du roy, juge magistrat et « lieutenant particulier au siége présidial d'Alençon ».

Les échevins faisaient valoir que cette « fieffe » était faite : « En « faveur et considération des services et biens que le dit Jouenne « et ses prédessesceurs ont faicts à la dite ville et que les eschevins « ont l'espérance que luy et ses successeurs pourront faire à « l'advenir luy baillent le dit jardin à la condition de payer les cin- « quante livres à Claude Poulain et quinze sols de rente annuelle « au recepveur de la dite ville. Et si pour causes de guerres ou « aultres il soit nécessaire de démolir le dit jardin, le dit Jouenne « et ses successeurs ne pourraient en empêcher. »

Le 10 juin suivant, les « eschevins baillèrent à maistre Jehan Le « Roussignol, advocat licencié es loix, une aultre place de jardin « aboutant d'un bout, jusques à une tour des murailles, la plus

[1] Tabellionage d'Alençon.

« proche du jardin du dit Jouenne ; et jouxtant, le chemin tendant « de la porte de Sées à celle de Lancrel, toute la dite place en « quarré ».

L'emplacement désigné dans le devis, et que devait occuper la charpenterie montée en 1520, coïncide donc bien avec la place des jardins de Clément Jouenne et de Jehan Le Roussignol.

Il est regrettable de ne pouvoir se rendre compte par un dessin du temps de la disposition exacte du théâtre ; mais nous ne croyons pas hors de propos de vous donner, d'après un plan de la ville, fait par Lequeu, en 1745, le plan du boulevard, des fossés et murailles de ville sur lesquels s'appuyaient les « chauffaulx » du théâtre construit au seizième siècle à Alençon.

Nous ignorons s'il fut édifié à Alençon un autre théâtre pour remplacer celui que nous venons de voir disparaître avant l'année 1546, et s'il fut représenté d'autres Mystères en dehors d'un local approprié aux représentations de Moralités.

Il nous faut laisser s'écouler le siècle pendant lequel le théâtre s'est tant modifié en France pour découvrir de nouveaux documents.

Nous arrivons en 1667 : les jeux à mystères, les comédies saintes ont disparu ; les pièces nouvelles s'adressent spécialement à une certaine classe de la société et ne revêtent plus le caractère religieux ; les bourgeois et les artisans de bonne volonté ont fait place à des acteurs de profession, que nous trouvons désignés dans les documents suivants sous les noms pompeux de comédiens de la troupe de Mme la duchesse d'Orléans, et de la compagnie de la Reine.

« Le 26 may 1667, fut Baptisé Nicolas, fils de Laurens de Man- « geot, comédien de la troupe de Mme la duchesse d'Orléans et de « demoiselle Anne Barbé son espouse. Le parrain, Nicolas Auzout, « sieur de La Plesse comédien, de la dicte troupe. La marraine « Marye Marcouro Beaulieu, comédienne de la dite troupe.

« Le 12 aoust 1669. Le lundy douzième jour d'aoust, fût célébré « par nous, Pierre Chevallier, prestre, sur les huit heures du « matin, en l'esglise paroissiale Notre-Dame d'Alençon, le mariage « commencé entre Jacques de la Brière, sieur d'Alidor, d'une part, « estant en cette ville dans la compagnie des comédiens de la « Reine ; et damoiselle Hyppolite Gille de la mesme compagnie,

« après la publication des trois bancs, et avoir reçu leur mutuel « consentement. Ce fait par l'ordre de Monsieur le curé d'Alençon, « en présence de Lemy de Brouthier sieur des Rosières, Richard « Desmaresle, Nicolas Praslin, Jean Berger, et Jean Husson, tous « comédiens de la même compagnie, lesquels ont tous signé avec « nous.

« I. A. L. B. DE BROUTHIEZ, Hipolite GILE,
BERGÉ, R. DESMARESLE,
P. CHEVALLIER, Nicolas PRASLIN. »

(Registre de Notre-Dame, archives de la mairie d'Alençon.)

En 1669, l'Église bénissait l'union des comédiens de la Reine; mais le 6 août 1680, la *sépulture ecclésiastique* était refusée à Henry de Saint-Héran, bouffon, farceur public. « Le mardy, 6 aoust « 1680, le corps du défunt Henry de Saint-Heran âgé de cinquante- « huit ans ou environ décédé le jour d'hier au faubourg de Cazault, « bouffon et farceur public, montant sur le théâtre, soy (se) disant « de Pau en Béarn; après avoir seulement reçu l'absolution de « nostre consentement par le Révérend père, Nicollas d'Alençon, « capucin, a été privé de la sépulture ecclésiastique par l'ordre de « Mons^gr^ Illust^me^ et Revend^me^ evesque de Seez, suivant la lettre « missive à nous adressée en date de ce jour, à raison de la profes- « sion infâme du dit sieur de Saint-Heran. » (Registre de Notre-Dame, archives de la mairie d'Alençon.)

La rigoureuse défense de Mgr l'évêque de Séez fut cause sans doute de l'intervention du notaire, réclamée par les prêtres pour recevoir d'un malade les renonciations à ce métier de bouffon et farceur public; ceci eut lieu à Alençon dix jours après la mort de Saint-Héran. « Par devant les notaires gardes notes pour le Roy notre « Sire, commis et établis à Alençon; le lundi 19e jour d'aoust « l'an 1680 après midi, au faubourg de Saint-Blaise, en la maison « de Nicolas Lecreux, où nous nous sommes transportés, suivant « la requisition à nous faite par messire Pierre Chevrel, prêtre « habitué en l'église Notre-Dame d'Alençon; où étant, avons « trouvé : Pierre Cassan, âgé de vingt et un ans, au lit malade, « lequel nous a déclaré en la présence du sieur Chevrel, et les « témoins ci-après nommés : qu'il demande à Dieu pardon d'avoir « embrassé la vocation de bouffon et farceur public et d'avoir

« monté sur le théâtre et qu'il renonce et promet à Dieu de ne plus « jamais y retourner et monter. En foi de quoi il a signé le présent « acte en présence de Jean Lecreux, marchand, du dit faubourg, « Abraham Duval, marchand et Nicolas Lecreux du dit faubourg. « *Signé :* Pierre Cassan, F. Chevrel, prêtre, Nicolas Lecreux, « J. Lecreux, Abraham Duval. » (Tabellionage d'Alençon, étude de Me Cohu.)

Mme Gérasime DESPIERRES,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Alençon

---

XI

LES BIENFAITEURS DU MUSÉE DE REIMS

(1792-1892.)

Une louable décision vient d'être prise par la municipalité de Reims dans le but de rappeler et d'honorer les principaux bienfaiteurs de la cité depuis un siècle : leurs noms seront gravés sur des plaques de marbre dans le vestibule de l'Hôtel de ville [1]. Une large part de cette gratitude doit être attribuée aux généreux citoyens qui ont successivement doté le Musée de leurs collections ou enrichi la Bibliothèque de leurs livres, et l'on remarquera sans

[1] Conseil municipal de Reims, séance du 12 décembre 1891. — Plaques commémoratives à l'Hôtel de ville. — « M. le Maire, donnant suite à un vœu plusieurs fois formulé devant le Conseil, propose de voter un crédit de 2,000 francs pour l'acquisition et la pose, dans le vestibule de l'Hôtel de ville, de plaques en marbre destinées à recevoir les noms des bienfaiteurs de la cité et à en perpétuer le souvenir. Chaque année, au mois de janvier, une commission spéciale, choisie au sein du Conseil, serait chargée de désigner les noms des donateurs qui devront y figurer. — Le Conseil vote un crédit de 2,000 francs à cet effet et désigne MM. Alph. Gosset, Neveux, Richard, Thuillier, Damide, Doyen et Clignet, pour faire partie de la commission chargée de statuer sur les inscriptions. » (V. le *Courrier de la Champagne* du 6 janvier 1892.)

étonnement que les mêmes bienfaiteurs ont à la fois songé à ces deux établissements, car les lettres, les sciences et les arts se confondent naturellement chez les esprits élevés dans une commune sollicitude. Ajoutons même que la plupart de ces bienfaiteurs voués au culte du beau et du vrai n'ont pas négligé les pauvres et les malades de nos établissements hospitaliers [1].

S'il est juste de jeter ainsi un regard vers le passé pour assurer la prospérité de notre Musée dans l'avenir, il ne sera pas moins profitable de se rendre compte à cette occasion de l'importance des donations et des legs dont il a bénéficié depuis un siècle. Ce coup d'œil facilitera aux érudits et aux artistes la connaissance exacte de ses différentes séries. Plus encore, nous voudrions par ce travail rétablir l'égalité entre tous les bienfaiteurs et reporter le témoignage de la reconnaissance publique envers les anciennes institutions supprimées à la Révolution et dont nous gardons quelques restes du patrimoine artistique. Citer à Reims comme dignes de notre souvenir et de nos respects des établissements tels que les abbayes de Saint-Remi, de Saint-Nicaise et de Saint-Pierre-les-Dames, l'Hôtel-Dieu, l'Université fondée au seizième siècle par le cardinal de Lorraine, l'École municipale de mathématiques et de dessin établie en 1748 par Lévesque de Pouilly, c'est remettre en lumière nos plus honorables et nos plus utiles ancêtres.

Aussi, avant d'énumérer les fondations contemporaines, jugeons-nous indispensable et digne de toute notre attention de dresser le tableau des provenances de ces maisons ou écoles fameuses que nous venons d'énumérer. Le temps, l'incurie et les bouleversements sociaux ont dissipé en partie leur héritage qui aurait dû nous parvenir tout entier, mais les débris qui en restent sont encore trop précieux pour qu'il soit possible de laisser le moindre d'entre eux dans l'oubli. L'histoire des arts à Reims, les meilleures traditions de nos peintres et de nos sculpteurs sont liées à cette revue rétrospective dont les Livrets du Musée contiennent les principaux éléments [2]. En outre, depuis quelques années, sur la demande et à

[1] Citons à cet égard les legs Gouilliart, Saubinet, Lundy, veuve Gerbault et veuve Pommery.

[2] *Le Livret du Musée de Reims*, suivi de notices historiques sur l'École de Reims, le Musée, la Bibliothèque et les Archives, par Louis Paris. Reims, 1845; *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims*, peinture, sculpture, des-

l'aide d'une allocation de la direction des Beaux-Arts, un cartouche indicatif est placé sur chaque objet exposé pour en faire connaître le sujet, l'auteur, l'origine contemporaine ou la provenance ancienne. De la sorte le goût public se forme à la connaissance historique des traditions du Musée et s'associe à ses progrès [1].

Le Musée de Reims occupe actuellement un espace considérable, mais qui devient chaque jour insuffisant, dans la partie nouvelle de l'Hôtel de ville. Les plus belles œuvres de peinture, de sculpture et de céramique sont installées dans les vastes salles et leurs annexes du premier étage ; le second étage est réservé aux tableaux de l'École de Reims et aux portraits rémois, à la grande Mosaïque et aux toiles peintes de l'Hôtel-Dieu. Le Musée rétrospectif, renfermant une multitude d'objets intéressants depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours, se trouve aussi à l'étroit dans une salle voisine de la Bibliothèque. Les vestibules et les salons du rez-de-chaussée sont également garnis de statues et de peintures, dons de l'État ou des auteurs.

La portion du Musée la plus sacrifiée et la moins accessible, celle qui lui ferait cependant tant d'honneur si elle était classée et vue d'ensemble, est la collection de sculptures et d'inscriptions antiques, du moyen âge et de la Renaissance. Ce musée lapidaire, que toutes les villes anciennes comme Reims se font un devoir d'exposer aux yeux du public, est partagé entre trois locaux très éloignés l'un de l'autre, à l'Hôtel de ville, à l'Archevêché, et dans une écurie de Clairmarais, dans des cryptes ou sous-sol mal éclairés, et soumis à tous les risques de l'humidité. Le catalogue n'en est dressé qu'imparfaitement sur fiches, et les archéologues seuls en connaissent les richesses dont la principale a une réputation européenne, le bas-relief en marbre du tombeau de Jovin.

Telle est la disposition générale d'un Musée qui ne figure sans doute pas aux premiers rangs des musées de province, mais dont la formation et les accroissements méritent l'attention de tous les

sins et toiles peintes, précédés d'une introduction, par Ch. Loriquet. Reims, 1881.

[1] Lire les excellentes réflexions et les propositions toujours opportunes émises en 1860 par M. Ch. Loriquet en faveur du Musée de Reims, dont il était alors le conservateur, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. XLII, p. 187 à 210, sous ce titre : *Des Musées; ce que devrait être celui de Reims.*

amateurs, en même temps que la sollicitude éclairée des pouvoirs publics. La ville inscrit chaque année à son budget des crédits pour l'achat d'œuvres d'art ou d'antiquité et pour l'entretien, montant ensemble à environ 5,000 francs. L'État, à toutes les époques, depuis 1818 jusqu'à nos jours, lui a ménagé quelques faveurs, et même des envois réguliers : on pourrait seulement souhaiter de sa part l'attribution de quelques pièces de haute valeur dans les envois que lui permettra encore l'avenir.

Nous reposant de ce chef sur la bienveillance de la direction des Beaux-Arts, bornons-nous à l'objet spécial de cette notice, à l'examen rapide des provenances anciennes du Musée, et des dons ou legs particuliers reçus depuis un siècle.

I

ANCIENNES PROVENANCES DU MUSÉE.

C'est en réalité pour en assurer la sauvegarde et la protection que l'État a conféré aux villes la mission de veiller sur les œuvres d'art ayant appartenu aux divers établissements supprimés en 1790 et en 1792. Il existe donc relativement à la détention de ces objets une sorte de contrat tacite, en vertu duquel les musées de province ont la pleine et paisible jouissance des propriétés nationales de ce genre, confiées depuis cent ans à leur garde vigilante et à leurs soins assidus. Le Musée de Reims n'a jamais failli à ce devoir, depuis son établissement et sa direction par l'abbé Bergeat sous la Révolution et le premier Empire [1], jusqu'à sa reconstitution en 1840, par M. Louis Paris, sous l'inspiration ferme et éclairée de M. de Saint-Marceaux, maire de Reims. Par suite d'accroissements de toutes sortes, un agrandissement s'imposa bientôt, et l'installation actuelle fut enfin organisée et inaugurée en 1880 par la municipalité, M. V. Diancourt étant maire et M. Ch. Loriquet conservateur.

Il est néanmoins quelques objets et tableaux inscrits au catalogue du commencement du siècle, qui restent exposés en dehors

[1] *Nicolas Bergeat, premier conservateur du Musée de Reims* (1733-1815), par H. Jadart, dans le volume de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts en* 1889. (Paris, Plon, p. 749 à 792.)

du Musée, dans les églises ou autres établissements, mais le public n'est privé nulle part de la vue de ces objets conservés d'ailleurs avec le même soin. Notre revue s'étend quand même à l'ensemble du patrimoine artistique de la ville, du moins aux pièces les plus remarquables, quel que soit le lieu du dépôt actuel.

Abbaye de Saint-Remi. — Des richesses d'art et des richesses littéraires accumulées depuis dix siècles dans ce célèbre monastère, la fin du dernier siècle vit anéantir la plus grande partie, soit dans l'incendie de la Bibliothèque en 1774, soit dans les destructions opérées en 1792-93. Ainsi disparurent à jamais et totalement la grande mosaïque qui pavait le chœur de l'église, la superbe couronne de lumières qui l'éclairait, le reliquaire de la Sainte Ampoule et la châsse en argent, ciselée en 1643 par Antoine Lespicier, orfèvre de Reims, qui renfermait le corps de l'Apôtre des Francs.

Heureusement on préserva de la fonte l'un des pieds du grand candélabre ou arbre de lumière, œuvre merveilleuse du douzième siècle, qui était placé près de la tombe de la reine Frédéronne, et ce fragment suffit à donner une idée de l'ensemble. Il figure dans tous les inventaires du Musée depuis 1794, et se retrouve au Musée rétrospectif sans avoir jamais été endommagé. Il est reproduit en moulage au Musée de la sculpture française du Trocadéro [1].

Quant au mausolée de saint Remi, érigé en 1533, l'un des plus fameux monuments de la France, on en sauva les douze statues et le groupe en marbre blanc qui ornent aujourd'hui le tombeau reconstruit sur les plans de M. N. Brunette en 1847. Deux chapiteaux des anciennes colonnes du pourtour de ce mausolée sont aussi conservés au Musée lapidaire (crypte de l'Archevêché).

Le Musée de peinture a pour sa part recueilli un tableau de valeur, venant de l'antique abbaye, une *Descente de Croix*, de Van Mol, rivale de celle du Louvre, et dont la signature attesterait, à défaut du brillant coloris, l'authenticité et l'origine flamande.

Abbaye de Saint-Nicaise. — Les seuls objets qui ont été sauvés intacts des ruines de cet admirable édifice, chef-d'œuvre de Libergier, le furent par les ordres et aux frais de la municipalité

[1] Sur le chandelier de Saint-Remi, voir l'*Histoire de Reims*, par D. Marlot, t. II, 1845, p. 540; le *Congrès archéologique de Reims*, 1861, notice par M. Ch. Givelet, p. 171, et une communication de M. L. Demaison dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. LXXIX, p. 29.

de Reims, ainsi que le constate la délibération du 27 mars 1800. Le tombeau de Jovin, marbre antique du plus grand prix, et la dalle tumulaire de Libergier, furent transférés à la même époque dans cet autre merveilleux monument, resté celui-là debout, et que l'on nommait alors le Temple décadaire [1]. La cathédrale conserva ce double dépôt à l'entrée de la nef, près du grand portail, jusqu'en 1865. A cette date, le tombeau de Jovin fut descendu dans la crypte ou chapelle basse de l'Archevêché, où il se trouve encore. La dalle de Libergier, d'abord reportée dans une chapelle absidale, est aujourd'hui appliquée contre la muraille du bras nord du transept près du portail de Saint-Sixte.

Un débris des parois inférieures du portail de l'église Saint-Nicaise est aussi conservé au Musée lapidaire, ainsi qu'un fragment de l'un des pavés historiés du quatorzième siècle [2], dont le plus grand nombre a pu être reconstitué par M. N. Brunette dans l'une des chapelles absidales de l'église Saint-Remi.

Nul autre vestige, nul tableau venant de Saint-Nicaise, ne se retrouvent dans nos collections. Signalons, pour mémoire, la présence dans cette église, au dix-septième siècle, de deux peintures de la plus grande valeur, une *Vierge*, de Van Eyck, et le *Denier de César*, de Paul Potter, toutes deux achetées par D. Marlot en Belgique en 1665 et offertes par lui au monastère dont il était le grand prieur [3]. Ces précieux trésors auront certainement disparu de Reims avant la Révolution, et aucun document local ne permet d'en suivre la trace.

Abbaye de Saint-Pierre-les-Dames. — Moins richement dotée que les précédentes maisons, celle-ci avait cependant réuni un ensemble d'œuvres remarquables de sculpture et de peinture dues en général au talent d'artistes rémois. Il reste au Musée une vaste toile, *le Christ debout portant sa croix*, peinte à Reims en 1580 d'après une figure du Christ qui avait été rapportée de Rome par le cardinal de Lorraine à sa sœur Renée, abbesse de Saint-Pierre. Citons, en outre, la suite des grands tableaux de Jean Hellart et autres peintres de l'École de Reims qui ornaient le chœur de

[1] *La démolition de l'église Saint-Nicaise* (1791-1805), par A. Lebourq, 1883, p. 61; *le Tombeau de Jovin*, par Ch. Loriquet, 3e édit., 1880, p. 30.

[2] Don de Mme veuve Fanart-Goulet, 1888.

[3] *Metropolis Remensis Historia*, auctore D. Marlot, t. I, 1666, p. 667.

l'église : *Saint Pierre et saint André, la Vocation de saint Pierre, Saint Pierre reçoit les clefs, Saint Pierre ès liens, Saint Pierre frappe de mort Ananie* et *la Prédication de saint Pierre.* Ces six toiles sont conservées au Musée, avec leurs encadrements peints, les attributs et armoiries qui en fixent la date. On y retrouve également le *Saint François de Paule,* par J. Rottenhamer, qui fit partie du legs Jeunehomme.

Les émaux de la *Crucifixion* et du *Martyre de sainte Fébronie,* qui garnissent les plats d'un évangéliaire déposé au Trésor de l'église Saint-Remi, proviennent aussi de Saint-Pierre-les-Dames.

Autres établissements religieux supprimés a la Révolution. — L'ancien et célèbre chapitre de la cathédrale de Reims possédait quelques portraits dans sa bibliothèque, l'un d'eux nous est parvenu, celui de *Michel de Blanzy,* bibliophile et professeur érudit [1].

Le couvent des Capucins a laissé deux toiles remarquables, l'une au Musée, *le Sommeil de Jésus,* de l'École italienne ; l'autre à la cathédrale, les *Stigmates de saint François d'Assise,* par Jean Hellart.

De l'abbaye de Saint-Étienne-les-Dames, outre deux peintures de Claude Hellart, *Saint Jean-Baptiste dans le désert,* et *Laissez venir à moi les petits enfants,* on nous a conservé un superbe calvaire en bois de noyer sculpté, dans un encadrement très riche aux armes de l'abbesse Isabelle d'Angennes de Rambouillet, que l'on admire au Musée rétrospectif.

Enfin, il reste au Musée, provenant des Jésuites, deux grands tableaux ayant le même sujet, *la Présentation au Temple,* de Tisserand et de Marmotte, peintres rémois, — et provenant de l'abbaye de Saint-Thierry, une *Transfiguration,* peinte par Jean-Baptiste de Champaigne en 1677.

École de mathématiques et de dessin. — Cette fondation si utile du Conseil de Ville de Reims, inaugurée au milieu du dix-huitième siècle et tombée en décadence sous la Révolution, laissait le plus opulent héritage qu'une ville de province pût souhaiter. Son inventaire, dressé en 1770, comprenait 156 tableaux à l'huile, 170 modèles en marbre, terre cuite, carton et plâtre, 2,375 estampes ou gra-

[1] *Les portraits historiques du Musée de Reims,* par H. Jadart, 1er fascicule (le seul paru) : *Jean Rogier, Michel de Blanzy, Nicolas Bergier.* Reims, F. Michaud, 1888, gr. in-8° de 88 pages avec 6 planches.

vures, 3,289 dessins de maîtres et 985 copies d'élèves. C'était un musée tout créé, comprenant la suite des acquisitions municipales, accrue des tableaux de Ferrand de Monthelon que nous détaillerons plus loin, et des dessins offerts par M. Mopinot de la Chapotte en 1755. Malheureusement, cet ensemble, à partir de 1790, ne fut pas sauvegardé dans son intégrité : beaucoup de pièces furent dispersées ou perdues, surtout les dessins, et nous ne possédons qu'une partie des toiles et des autres œuvres d'art qui furent tirées des greniers de l'Hôtel de ville ou rachetées à des particuliers par l'abbé Bergeat et par M. Louis Paris.

Néanmoins, les débris de cette superbe collection font encore l'orgueil du Musée : citons les quatorze têtes et figures en couleur, attribuées à Holbein et aux Cranach, une *Mise au tombeau*, peinture sur bois du seizième siècle, le *Louis XIV à l'âge de trente-sept ans*, par Nicolas Dubois, *la Jeune Fille, la Cage et l'Oiseau*, par Clermont, et la nombreuse série de dessins encadrés de toutes les écoles, portraits des seizième et dix-septième siècles, esquisses, sujets divers, qui tiennent une si large place dans le catalogue imprimé en 1881 (environ 150 articles).

Fonds Monthelon. — On a désigné sous ce nom la collection formée par le premier directeur de l'École de mathématiques et de dessin, Antoine Ferrand de Monthelon (1748-1752), et léguée par lui à la ville. Elle se confondit avec celle de l'institution qu'il vit éclore, tout en gardant le souvenir particulier de l'artiste prématurément enlevé à sa tâche. C'est ainsi que le Musée tient de lui, outre beaucoup de dessins, les portraits du *Connétable de Lesdiguières* et de *Philippe Ferrand*, un *Jugement dernier*, attribué au Bronzino, une copie de la *Madeleine* du Guide, par Galloche, une copie des *Aveugles de Jéricho*, d'après N. Poussin, un *Paysage*, par Breughel, et plusieurs autres tableaux flamands.

Hotel-Dieu, Administration des hospices. — Par suite de divers accords et conventions avec l'Administration des hospices, le Musée possède un certain nombre d'œuvres d'art provenant de nos établissements de charité. Citons, parmi les tableaux, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, ancienne copie de Raphaël, l'*Annonciation*, par Van Balen, et le *Mariage de Henri IV* attribué à Rubens, ces deux derniers faisant partie du legs du chanoine Lacourt, la *Foi*, l'*Espérance*, enfin les quatre volets peints sur bois sur les deux faces,

du quinzième siècle, offrant plusieurs scènes de la *Vie et Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ.*

Au premier rang des curiosités du Musée figurent aussi les *Toiles peintes du quinzième siècle,* appartenant à l'Hôtel-Dieu, et confiées comme dépôt à la ville depuis 1876. Cette suite est très intéressante pour l'histoire de l'art en général et pour l'étude des anciennes tapisseries dont ces toiles sont de rares modèles ou cartons; elles se composent de vingt-trois pièces en plusieurs séries : *Mystère du Vieil Testament, Mystère de la Passion de Notre-Seigneur, Grand Credo,* etc., toutes tendues et exposées dans les conditions les plus favorables dans l'escalier et au second étage du Musée [1].

II

BIENFAITEURS MODERNES. — DONS ET LEGS CONTEMPORAINS.

Le budget d'une ville, quelle que soit l'étendue de ses ressources, ne pourrait jamais suffire à la création et au développement d'un musée, si les citoyens, par des dons volontaires, ne venaient y apporter de généreux et constants accroissements. C'est l'honneur des âmes d'élite de participer ainsi à une œuvre d'intérêt général, qui domine toutes les tentatives particulières et leur sert pour ainsi dire de confluent et de réserve. Là se perpétuent les efforts combinés de plusieurs générations pour le maintien des traditions de l'art et du goût public. Les administrations municipales, les conservateurs du Musée passent et sont remplacés, le trésor recueilli demeure comme un patrimoine éternel. A la suite d'un laps de temps considérable, on s'enquiert de ceux qui ont contribué à enrichir ce patrimoine commun, et les noms des bienfaiteurs revivent, se transmettent et brillent d'un éclat qui atteint les plus modestes comme les plus opulents d'entre eux.

Legs Gouilliart (1828). — D. Gouilliart (Maximilien-Joseph),

[1] L'Hôtel-Dieu possède aussi une série de toiles brodées exécutées au moyen âge et au dix-septième siècle, dont il serait très utile d'exposer un spécimen au Musée, dans les mêmes conditions que les toiles peintes. (V. une notice et la reproduction de ces toiles brodées, par M. Ch. Givelet, dans les *Travaux de l'Académie de Reims,* t. LXXII.)

natif de Saint-Pol en Artois (Pas-de-Calais), ancien religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur [1], ancien juge de paix du 3e canton de Reims (1801-1825), mourut en cette ville le 5 mai 1828, à l'âge de soixante-quinze ans. A travers les vicissitudes de son existence, il avait conservé le goût des lettres et des beaux-arts; mieux encore, il l'entretint autour de lui.

Il recueillit dans sa modeste maison (rue Saint-Maurice, n° 4), qu'il légua à la paroisse Saint-Maurice pour servir de presbytère, une assez belle bibliothèque et une collection de peintures et de gravures. Il laissa ses livres à deux de ses anciens confrères, et transmit ses œuvres d'art à la ville de Reims par un testament en date du 1er juin 1827. Voici la clause relative à cette disposition : « Je donne et lègue à la ville de Reims tous les tableaux et gravures qui se trouveront chez moi à ma mort, à l'exception du tableau représentant l'*Annonciation*, qui est au-dessus de ma cheminée, que je donne à la chapelle de la Vierge à Saint-Maurice; et mon portrait en Bénédictin que je donne à M. Robert, curé de Bétheny [2]. » Son legs ne comprenait pas moins de 49 tableaux, 71 gravures encadrées, 11 camées sous verre et 156 plâtres de différentes grandeurs, et M. Andrieux, maire, prit possession du tout le 15 septembre 1829. Malheureusement, il n'existait pas alors de musée à l'Hôtel de ville, et les objets placés dans les salles occupées par les différents services y subirent des déplacements et des dégradations qui causèrent la perte des plus fragiles.

Lorsqu'on reconstitua le Musée en 1840, les tableaux du cabinet Gouilliart furent rassemblés, et les meilleurs, au nombre de vingt, font encore l'ornement des Écoles française et rémoise, tandis que les gravures sauvegardées décorent les lambris de la Bibliothèque. Citons comme tableaux d'une valeur artistique ou historique : le portrait du *Marquis de Mouy*, attribué à Elle, qui figura à l'*Exposition des portraits nationaux* en 1878; le portrait du *Marquis de Saint-Luc*, attribué au même; un *Ecce Homo*, pastel d'après

[1] D. Gouilliart était en 1781 écolâtre de l'abbaye de Saint-Remi, il appartenait en 1790 à l'abbaye de Chézy (Aisne), et revint à Saint-Remi en 1791 pour y continuer la vie commune des religieux, ce qu'il fit jusqu'à la sécularisation définitive, au mois de septembre 1792. A cette date, sa pension de retraite fut fixée à 1,000 francs; il était âgé alors de quarante ans. (*Les derniers jours de l'abbaye de Saint-Remi de Reims*, par H. Jadart; Reims, Matot, 1890.)

[2] Minutes de Me Boulanger, notaire à Reims.

Nanteuil; une *Vieille Femme*, d'après Chardin; de fort beaux *Bouquets de fleurs*, par C. Huillot; une *Judith*, attribuée à Mathis; une *Descente de Croix*, copie ancienne d'après Daniel de Volterre; et enfin des peintures de l'École de Reims : le *Passage de la mer Rouge*, le *Raisin de la Terre promise*, un *Saint Jérôme*, etc., qui sont bien à leur place dans une collection locale.

Si le Musée ne possède pas le portrait de D. Gouilliart en Bénédictin, il a reçu de M. Franquet, avoué, en 1839, son portrait en costume de juge de paix, peint par Lié-Louis Perin, artiste rémois dont nous parlerons plus loin [1].

Legs Jeunehomme (1866). — M. Jeunehomme (Gabriel-Auguste), propriétaire à Paris (où il habitait rue Laffitte, n° 52), était issu d'une honorable famille rémoise et allié à une famille également rémoise. Il eut toute sa vie le goût des arts et se forma une collection choisie d'œuvres des peintres flamands et hollandais, dont il assura la conservation en l'offrant au Musée de sa ville d'origine. Il mourut à Maisons-sur-Seine le 4 août 1866, dans sa quatre-vingt-troisième année, laissant deux codicilles successifs, tous deux datés du mois de mai 1862 et ainsi conçus, le premier : « Si le maire de Reims juge à propos de choisir mes meilleurs tableaux pour le Musée de ma ville natale, je les lui donnerai volontiers » ; et le second plus explicite : « Je donne et lègue à la ville de Reims mes tableaux à l'huile qui sont dans mon appartement; le détail en sera fait par M. Detouche, peintre [2], qui a dans ma collection une *Saint-Barthélemy* et un *Christophe Colomb* [3]. » Le 11 décembre suivant, par les soins de M. H. de Vivès, adjoint au maire de Reims, dont la fille avait épousé le fils de M. Jeunehomme, la famille faisait délivrance du legs à la ville qui était définitivement

[1] La tombe de D. Gouilliart se trouve au cimetière du Nord, à gauche près de l'entrée : il s'y trouve une croix en fer reposant sur un socle assez élevé et portant cette inscription : *A la gloire de Dieu. Ici repose le corps de M. Maximilien-Joseph Gouilliart, prêtre de l'ordre de St Benoit, congrégation de St Maur, décédé à Rheims le 5e jour de mai de l'année* 1828, *dans la* 76e *année de son âge. De profundis.*

[2] Detouche (Laurent), peintre d'histoire et de genre, né à Reims le 29 juillet 1815, mort en 1882.

[3] Par les mêmes codicilles, le défunt demanda à être inhumé à Reims et fit un don aux pauvres de cette ville. (Minutes de Me Sebert, notaire à Paris.)

autorisée à le recevoir par M. le préfet de la Marne le 4 mars 1867.

Grâce à cette largesse, le Musée de Reims, très pauvre jusque-là en tableaux des Écoles étrangères, acquit vingt-cinq œuvres dont la majeure partie était signée de maîtres hollandais et flamands, notamment une *Fête de village*, par David Teniers, les *Guerres de Flandre*, par Charles Breydel, *Vierge avec l'Enfant Jésus*, attribuée à N. Pieters, *Halte de cavalier*, par Wouwerman, *Samson et Dalila*, par Van der Werf, *Huit têtes d'étude*, par L. Bramer, *la Marchande de moules*, par Zorg, et deux *Bouquets de fleurs*, par S. Verelst. Signalons, pour l'École française, un *Portrait de femme*, par Desportes, *Une jeune fille*, par Santerre, et l'*Anachorète endormi*, par Vien. Ajoutons que le surplus se compose de bonnes copies anciennes d'œuvres du dix-huitième siècle et de deux toiles modernes.

Legs Saubinet (1869). — Issu, lui aussi, d'une ancienne famille de Reims, M. Étienne Saubinet était né en cette ville le 23 juin 1792 et y exerça longtemps les fonctions de directeur-gérant de la Société des déchets de la fabrique de Reims et de trésorier de l'Académie de Reims. Les soins donnés aux affaires ne l'empêchèrent pas de se livrer à son goût pour les collections en différents genres : botanique, médailles, livres, estampes, portraits, le tout dirigé spécialement dans le sens de l'histoire locale. Il mourut, le 17 août 1869, dans sa propriété de Jouy, près Reims, où il s'était retiré depuis quelques années, ayant pourvu à l'avenir de ses collections par une clause détaillée et fort intéressante de son testament daté du 7 janvier 1868. En voici le début : « Ayant depuis soixante ans recueilli ce que j'ai pu trouver de livres, de brochures, de gravures, de plans et cartes, de médailles, de monnaies relatives à Reims, de portraits rémois, de Champenois, d'archevêques de Reims et d'ecclésiastiques du diocèse de Reims, et ne voulant point que ces diverses collections soyent vendues et dispersées, je donne et lègue à la ville de Reims, dans laquelle je suis né et où ma famille réside depuis 1401 : 1° un manuscrit... (*suit l'énumération des livres et autres objets légués à la Bibliothèque*) ; 7° ma collection de portraits rémois ou champenois, peints ou gravés, en feuilles ou encadrés... [1]. » Les diverses col-

[1] Minutes de l'étude de Me Roussin, notaire à Villedommange (Marne).

lections consistant en livres, médailles, monnaies, etc., ont été classées dans leurs séries respectives.

Ce sont les huit portraits peints désignés au n° 7 qui sont entrés tout de suite au Musée, ceux de *Charles de Lorraine*, archevêque de Reims, de *Nicolas Dallier*, lieutenant des habitants, de *Dallier*, procureur, du chirurgien *N. Colin*, de *Favart de Richebourg*, de l'*abbé de Saulx*, de *M. Tronsson-Lecomte*, ancien maire de Reims, et de *M. Saubinet aîné*, le bienfaiteur de la ville, tous précieux comme souvenirs historiques et comme productions de peintres rémois.

Quant à la collection de gravures sur les monuments et les personnages rémois, qui avait été formée par M. Saubinet de concert avec M. Charles Givelet, membre de l'Académie de Reims, la jouissance usufruitière en a été maintenue à ce dernier par une clause spéciale du testament.

Donation Deullin (1874-80). — M. Eugène Deullin, d'Épernay, bibliophile distingué et amateur passionné de tout ce qui a trait à l'histoire de la Champagne, fit don à la Bibliothèque de Reims, à plusieurs reprises, d'un fonds entier de documents relatifs à cette province, et réserva au Musée toute une série de peintures et d'œuvres d'art, qu'il avait acquises du cabinet de M. Brissart-Binet, l'érudit libraire rémois, mort en 1866. Citons particulièrement les portraits de *Regnault Florentain*, de *Godinot* et de l'*abbé Anot*, plusieurs vues des monuments de Reims, une *Léda* par Marmotte, un *Paysage* par Boulangé, deux émaux, *Esther* et *Dalila*, et un grand nombre des statuettes ou caricatures rémoises du sculpteur Masson. Ce don, qui comprenait quarante objets, a surtout enrichi la partie rémoise du Musée.

Donation Félix Perin (1874-1888). — Dernier descendant d'une famille d'excellents artistes originaires de Reims, petit-fils de Lié-Louis Perin, peintre de portraits et miniaturiste, et fils d'Alphonse Perin, surtout connu par les fresques de la chapelle de l'*Eucharistie* à Notre-Dame de Lorette, M. Félix Perin se plut à enrichir le Musée de Reims de quelques œuvres remarquables de ses parents. Il lui fit don en 1874 et en 1888 des portraits de *M. Delamarre*, ancien proviseur du lycée, et de sa fille, de *M. et Mme Perin-Lenfumé*, de *Mme Perin-Salbreux* (pastel), de *Lié Perin* par Roslin, d'*Alphonse Perin* par lui-même, de *La*

Duthé par L.-L. Perin, du buste de *Victor Orsel*, de dessins, de pastels et de gouaches d'un caractère exquis.

A la mort de ce bienfaiteur, en 1891, le Musée acquit en outre de son cabinet d'autres portraits de famille, des tableaux de fruits, et le dessin original de la *Guérison de Tobie* par Alphonse Perin, ensemble qui complète dans nos collections les dons précieux du regretté Félix Perin. Le seul regret des amateurs rémois est de n'y voir aucune de ces fines miniatures, chefs-d'œuvre de son grand-père, tels qu'on en voit au Louvre.

Legs Victor Duquénelle (1883). — Dévoué à la science archéologique autant qu'à sa ville natale, M. Victor Duquénelle, ancien pharmacien, membre de l'Académie, conservateur adjoint du Musée, mourut à Reims le 21 décembre 1883 dans sa soixante-seizième année. Le riche médaillier qu'il avait formé sur place durant sa longue carrière, la collection d'antiquités gallo-romaines qu'il avait également réunie à Reims, ses principaux ouvrages de numismatique, tout cela vint se fondre dans la collection archéologique de la ville qu'il avait créée pour ainsi dire et sans cesse augmentée de son vivant. Voici la clause de son testament olographe, en date du 13 juin 1882, qui révèle l'esprit de sage et prévoyante générosité dont s'inspira toujours M. Duquénelle : « Je donne et lègue à la ville de Reims, écrit-il, pour le Musée rétrospectif que j'ai contribué à fonder, tous les objets d'antiquités qui forment mon cabinet et mes collections, la série de monnaies romaines consulaires et impériales, en or, argent et billon et bronze, qui composent ma collection numismatique; je désire et demande que mon médaillier soit conservé à la Ville, au Musée, avec les médailles, tel qu'il se trouve chez moi. — Je demande que mon grand portrait photographié soit placé au-dessus de mon médaillier. Je donne également au Musée mon catalogue manuscrit, les sept volumes de l'ouvrage de Cohen sur les monnaies romaines impériales, ainsi que le volume sur les monnaies consulaires, qui contiennent des annotations. — Je donne au Musée tous mes objets d'antiquité, qui sont attribués aux époques gauloise, gallo-romaine et mérovingienne, céramique, verrerie, bronze, fer de toute sorte, pierres sculptées, os et ivoire, enfin toutes les antiquités qui composent mon cabinet... — Je donne au Musée de tableaux le portrait de mon fils Édouard Duquénelle, qui se trouve dans

mon petit salon ; cette peinture est d'un artiste rémois, M. Léon Beaujoint[1]. »

Il est inutile d'insister sur le mérite et l'étendue d'une collection formée avec tant de zèle et de désintéressement : sa valeur apparaîtra tout entière lorsqu'on publiera un jour le catalogue du Musée archéologique de Reims.

Legs Lundy (1886). — M. Jules Lundy aîné, né à Reims le 17 octobre 1809, ancien négociant en tissus à Reims, puis rentier à Paris, boulevard Haussmann, n° 74, décéda en son domicile le 27 décembre 1886. Il laissait, comme expression de ses dernières volontés, un testament et codicille du 20 février 1883 et du 24 février 1884. Il s'y trouvait au profit du Musée de Reims une clause d'une haute libéralité, ainsi formulée : « Je donne et lègue au Musée de la ville de Reims (Marne) tous mes tableaux signés et peints à l'huile : le détail explicatif en sera trouvé dans mon livre d'inventaire. Chaque tableau portera un petit cartouche en zinc doré avec le nom du peintre et le mien, conforme à peu près à ce modèle :

« Corot.

« *Légué par M. Lundy, aîné.*

« Le Musée de Reims sera prévenu de mon legs dans le mois de mon décès : mon frère n'aimant pas les tableaux, cela ne le privera pas beaucoup. Si le Musée de Reims n'accepte pas ce legs, mes tableaux seront vendus par commissaire-priseur par le ministère de M. Georges Petit, et le prix en sera ajouté à la somme que je laisse à l'administration des hospices de Reims[2]. »

Le legs était de ceux que l'on accepte avec une profonde gratitude et auxquels on donne un acquiescement d'autant plus spontané qu'il n'imposait aucune charge. Il était d'ailleurs d'une rare et noble munificence, car la collection des tableaux modernes, peints et signés, se composait de cent toiles, dont vingt-cinq au

[1] Minutes de Me Lefort, notaire à Reims. — M. Duquénelle avait perdu son fils et sa fille en 1861. V. une *Notice sur sa vie, ses travaux et ses collections*, par H. Jadart, avec son portrait par Ad. Varin, dans le t. LXXIV des *Travaux de l'Académie de Reims*, 1884.

[2] Par une autre clause, en effet, M. J. Lundy rendait les hospices de Reims ses légataires pour une somme de plusieurs centaines de mille francs. (Expédition du testament, délivrée aux Archives de la mairie de Reims.)

moins atteignaient une valeur considérable et supérieure aux caprices de la mode. Livraison en fut prise à Paris le 6 avril 1887, et l'ensemble a été installé dans la grande galerie du Musée le 9 du même mois, dans les conditions les plus favorables de lumière et de perspective.

L'intérêt et le charme de la collection Lundy, c'est qu'elle a été conçue avec discernement et esprit de suite. L'ancien négociant de Reims, devenu amateur des arts à Paris, fit preuve d'un tact bien rare en fréquentant les expositions et les ventes : il devina la future célébrité de jeunes artistes et acquit leurs œuvres au début de leur carrière. C'est ainsi qu'il se composa un cabinet où l'on admire en première ligne d'excellents Corot, *le Lac d'Albano, la Danse des Italiens,* puis des Daubigny, des Ziem, notamment le *Port de Marseille,* des Diaz, un Courbet, *la Cascade,* des Fromentin dont l'un est *la Chasse au faucon,* des Théodore Rousseau, des Dupré, des Lambinet, des Van Macke, un Isabey, etc... Une plus longue énumération est inutile pour expliquer l'attrait que cette collection ajoute au Musée, et que des milliers de visiteurs ont déjà ressenti[1].

La ville de Reims témoigna publiquement sa gratitude en inaugurant solennellement, le 5 mai 1889, un buste en bronze de son bienfaiteur dans la grande salle du Musée. Ce buste est l'œuvre d'un sculpteur rémois, M. Léon Chavalliaud, dont nous aurons encore occasion de signaler plus loin le talent à propos d'autres bienfaiteurs du Musée[2].

Legs Mansuy-Villemixot (1887). — Mme Adélaïde-Camille Villeminot, fille de l'un des plus honorables manufacturiers de Reims et veuve de M. Jean Mansuy, mourait en son domicile à Reims le 7 juillet 1887, laissant un précieux souvenir de sa famille à nos collections. Dans son testament olographe, daté de

[1] Le Catalogue de cette portion de notre Musée, qui serait si utile pour l'étude de l'art moderne, n'a pas encore été publié, mais le vœu du légataire a été rempli tout de suite au sujet des cartouches indicatifs de chaque tableau. Des connaisseurs sérieux ont estimé de 200 à 250,000 francs la valeur de la collection Lundy. V. sur l'ensemble une description approfondie, dans le *Courrier de la Champagne,* numéros du 21 au 26 janvier 1887.

[2] On lui doit les autres bustes modernes figurant au Musée : Olivier Métra, M. V. Portevin, Mme Delacroix, Mme Pommery. Sur ses travaux en général, voir un article du *Courrier de la Champagne* du 8 avril 1890.

Cannes le 7 mai 1887, elle avait consigné cette disposition : « Je donne et lègue au Musée de la ville de Reims, en souvenir de feu mon père, M. Villeminot-Huart, mes deux paysages peints par Corot, l'un représentant *Mantes la Jolie*, l'autre *Un bois avec Bretons au bord de la mer*, ainsi qu'un émail de Limoges représentant *Saint Crépin et saint Crépinien*[1], plus tous mes bronzes d'art composés de deux amphores, deux lampes, une statue grand modèle représentant la *Diane de Gabies*, deux lampes en onyx et bronze doré, ainsi qu'une garniture en sèvres, montée sur bronze, composée de trois pièces, le tout franc et quitte de tous droits de mutation et autres frais[2]. »

Un décret du président de la République, en date du 19 juin 1888, autorisa l'acceptation par la ville de ce legs dont les objets furent répartis entre la Bibliothèque et le Musée.

Legs Vve Gerbault-Sibire (1889). — Mme Gerbault, douée d'une nature généreuse envers tous, restait veuve sans enfants d'un ancien négociant qui s'était plu à réunir d'assez nombreuses collections et des meubles d'art; elle pensa qu'une notable partie de ces collections, particulièrement celle de céramiques, serait utile au Musée, et elle écrivit en ces termes ses dernières volontés : « Je soussignée Jeanne-Félicité Sibire, propriétaire, demeurant à Reims (en dernier lieu rue de Vesle, 27, précédemment à l'Administration des hospices, rue de la Peirière), veuve de M. Armand-Adélaïde-Henry-Louis Gerbault, ai fait mon testament de la manière suivante : Je donne et lègue à la ville de Reims tous les objets en céramique, faïence, porcelaine, et tous les minéraux qui dépendent de ma succession, *la Leçon de lecture* par Mme Salles-Wagner, en souvenir de mon fils Jules Gerbault... (*suit l'énumération de dix-neuf autres articles de tableaux, grisailles, gouaches et gravures, également légués au Musée*)... Les tableaux que je viens de léguer... seront remis nets de tous frais et droits de mutation ou autres[3]. »

La ville prit possession de l'ensemble du legs au mois de

[1] Cet émail est signé au dos : *P. Chabrol*, 1705, *Pie Nouailhier, à Limoges*. Il est d'un fort beau coloris et parfaitement conservé.

[2] Dépôt du testament en l'étude de Me Thiénot, notaire à Reims, le 8 juillet 1887.

[3] Dépôt du testament en l'étude de Me Lecerre, notaire à Reims, le 9 août 1889.

novembre suivant. Les vingt-sept tableaux à l'huile, gouaches, miniatures, etc., dont quelques pièces seulement ont un véritable mérite, prirent place au Musée : citons plusieurs œuvres de J.-J. Maquart, Rigon, Jules Gerbault, Hécart, artistes rémois, et d'autres toiles signées Moreau, Salles-Wagner, Bodin, Morel-Fatio, etc. Les objets de minéralogie furent compris dans les collections d'histoire naturelle du lycée, où ils serviront à l'enseignement de cette science. Les objets d'antiquité, la plupart vases gallo-romains, trouvés à Reims, viendront utilement compléter les séries du Musée archéologique. La portion du legs la plus attrayante pour le public est la collection vraiment considérable de céramiques, disposée au mois de mars 1891 dans les deux vastes vitrines de l'une des salles du Musée au premier étage. Elle a été déplacée de cet endroit au mois de mars 1892 pour faire place à la collection de Mme Pommery, et sera prochainement reconstituée au second étage[1]. On y remarque de très beaux plats de Nevers et de Rouen, de grands vases, des potiches, de la vaisselle, plusieurs bénitiers, quelques pièces de choix en vieux sèvres, et des variétés en tous genres. C'était un premier pas dans une voie où le Musée de Reims ne s'était jamais engagé : une suite brillante allait y être donnée.

Legs Vve Pommery (1890). — Mme veuve Pommery, née Melin, fondatrice de la maison de vins de Champagne connue du monde entier, avait formé par elle-même et avec un soin particulier un musée de faïences qu'elle enrichit jusqu'à sa mort. Par son testament mystique, en date à Chigny du 19 novembre 1889, elle en disposait au profit de notre Musée en des termes qui dénotent le prix qu'elle y attachait à juste titre : « Je lègue à la ville de Reims : 1° ma collection de faïences avec ses vitrines, mais à la condition expresse que cette collection sera placée au Musée dans une salle spéciale portant le nom de *Veuve Pommery*. Ce don comprendra tous les objets attachés aux murs, placés sur les vitrines ou dans les vitrines de mon petit musée (actuellement mes bureaux de Reims). Ces objets pourront n'être remis à la ville de Reims que deux ans après ma mort, et resteront pendant ce délai dans

[1] Elle a été, au mois de mai 1892, replacée avec soin et reconstituée au second étage dans une vaste vitrine, et au premier étage dans deux vitrines bien en vue.

l'endroit où ils se trouvent, si bon semble à M. Vasnier, qui devra veiller à la parfaite installation de ma collection suivant ma volonté 2° Une somme de 5,000 francs pour aménager la salle qui portera mon nom [1]. »

En vertu de cette clause, et en l'exécutant avec la plus légitime et la plus scrupuleuse gratitude, l'administration municipale fit installer, au mois d'avril 1892, la collection Pommery dans une salle fort bien éclairée et spacieuse au premier étage du Musée, en ayant soin d'y placer au centre le buste en marbre de la bienfaitrice par Chavalliaud, offert par sa famille à la ville l'année précédente.

Le public sera dès lors admis à jouir d'une exposition permanente des magnifiques pièces qui avaient figuré à l'Exposition rétrospective de 1876, et y avaient attiré l'attention générale [2]. Composée en majeure partie de faïences françaises des différentes fabriques et de toutes les époques, cette collection comprend en totalité 605 pièces, presque toutes d'une authenticité de provenance reconnue par les experts les plus compétents, et la plupart d'une beauté de forme et de coloris qui leur vaudra la visite des plus délicats amateurs de faïences et d'art en général. Parmi les vases de haute taille, il s'en trouve un en verre, de l'époque gallo-romaine, d'une merveilleuse conservation et d'un prix très élevé dans un ensemble déjà si riche [3].

Donation Alfred Gérard (1891). — C'est aussi un musée spécial en son genre que M. Alfred Gérard vient de créer au Musée de Reims en offrant, au mois de mai 1891, généreusement et spontanément à la ville une vaste collection d'objets d'art et de bibelots japonais faite par lui-même à Yokohama, de 1863 à 1878. La plus belle salle du second étage du Musée fut immédiatement affectée à l'installation de toutes ces curiosités, dont le déballage et l'organisation demandèrent près de six mois. Le public fut admis à les

[1] Dépôt du testament en l'étude de Me Mandron, notaire à Reims, le 28 mars 1890.

[2] *Ville de Reims. Exposition rétrospective. Catalogue des objets d'art et de curiosité, tableaux, etc., exposés dans les salles et salons du Palais archiépiscopal le 24 avril* 1876. 3e édit., Reims, 1876. Mme veuve Pommery, rue Vauthier le Noir, à Reims, nos 1710 à 2171.

[3] Le chiffre total de l'expertise dressée par Me Hubert, commissaire-priseur à Reims, monte à la somme de 34,150 francs.

visiter le 10 novembre 1891, et depuis lors il n'a cessé de s'y porter en foule.

Le catalogue de la collection Gérard, dressé par le donateur lui-même, comprend près de huit cents articles, auxquels il se plaît à en joindre de supplémentaires à chacune de ses visites. Sans tenter une énumération même sommaire de cette suite vraiment remarquable, aussi bien pour la céramique que pour les bronzes, les laques, les armes, les manuscrits, les monnaies, les instruments de musique, les ustensiles divers, les costumes, etc., signalons la présence de plusieurs statues en bronze, d'une énorme vasque en vieille porcelaine du plus haut mérite, de grandes lanternes en faïence et en bronze, de sièges en ébène incrustés de nacre, d'un palanquin avec ses accessoires et de vases gigantesques en céramique [1].

Cette indication générale suffira à attirer sur notre Musée l'attention de tous ceux qui s'occupent en France d'ethnographie et ne bornent pas leurs recherches aux seuls dépôts parisiens.

Ici s'arrête, pour le moment, la liste de ceux que nous avons nommés les *Bienfaiteurs du Musée de Reims*, c'est-à-dire de ceux qui en ont doté les diverses séries avec une munificence et une étendue qui sortent des libéralités ordinaires. Mais il est encore d'autres personnes qui ont bien mérité de la ville par un legs ou un don plus restreint, et dont il y aurait injustice à ne point proclamer aussi les noms en les groupant tous ensemble sous le titre de *Principaux donateurs du Musée de Reims*, depuis la création du Musée jusqu'à nos jours. Cette catégorie ne comprend pas les apports quotidiens pour ainsi dire innombrables, dont la liste est publiée chaque année, et peut être consultée dans les registres du Musée. Il faut ici nous borner aux dons principaux et durables en tous genres, dont voici l'énumération succincte.

Principaux donateurs du Musée de Reims (1798-1892). — Le plus ancien don offert au Musée est presque contemporain de son ouverture à l'Hôtel de ville : c'est une peinture de J.-B. Deperthes, artiste et écrivain rémois, *Campagne d'Italie*, envoyée

[1] Consulter, sur tout cet ensemble une revue assez détaillée dans le *Courrier de la Champagne*, n° du 9 décembre 1891.

par lui à sa ville natale en 1798. Nous groupons les dons postérieurs dans un tableau chronologique qui permettra d'en suivre plus facilement les progrès à mesure que l'on approche de notre époque.

1826. — M. Gérard JACOB, portrait de *Nicolas Bergier*, par Pierre Murgalet, peintre de Troyes.

1827. — Mlle RAINSSANT, portrait de *Pierre Rainssant*, qui a figuré à l'*Exposition des portraits nationaux en* 1878.

1835. — M. BENOIST-MALO, portrait du *P. Lallemant*, Génovéfain.

1835. — M. COLLESSON, portrait du prince *Serge Wolkonski*, par L.-L. Perin.

1835. — M. Auguste HERBÉ, peintre d'histoire, tableau, *Mazarin mourant présente Colbert à Louis XIV*, peint par lui-même.

1837. — M. DÉRODÉ-GÉRUZEZ, buste de *Linguet*, terre cuite, par Pigalle.

1839. — M. FRANQUET, portrait de *D. Gouilliart*, par L. Perin.

1840. — M. SIRET, bibliothécaire, portrait de *Nicolas Bachelier, sieur de la Fontaine*.

1840. — M. FOURNEAUX-LASNIER, portrait de l'*abbé Fourneaux*, chanoine de Laon.

1840. — M. GRANDREMY-LECCOQ, *la Nativité*, retable en pierre du seizième siècle [1].

1841. — M. Jules THIERION, portrait de *Jean Rogier*, historien rémois.

1842. — Mme veuve FANART, tableau, *Vue de Reims en* 1611.

1842. — M. GERMAIN, peintre rémois, portrait du *Comte d'Artois, Marius sur les ruines de Carthage*.

1844. — Le maréchal DROUET D'ERLON et sa famille, legs de son portrait par Schwind, don de son buste par Coinchon, de ses insignes militaires et du vase en vermeil offert par la ville de Nantes.

1845. — M. DE SAINT-MARCEAUX, alors maire de Reims, *le Dévouement de Curtius*, bas-relief en pierre, son portrait lithogra-

[1] *Deux retables de la Renaissance au Musée de Reims*, par H. JADART, Reims, F. Michaud, 1888, brochure gr. in-8°, avec 2 planches.

phié par Muluier (1848), son buste par Huguenin (1870), son portrait peint, offert par sa famille (1889).

1845. — M. N. Brunette, architecte de la ville, tableau, *la Crèche*, par Procaccini.

1845. — Mme Muiron-Caqué, portrait de *J.-B. Caqué*, par J. Wilbault.

1846 — Mme Houzeau-Muiron, buste de *M. Houzeau-Muiron*, par Huguenin.

1846. — L'Académie de Reims, *Objets rapportés de Chine*, par M. Natalis Rondot; *Projets de deux statues de Colbert*, maquettes (1854); participation au rachat d'une mosaïque, moulages divers (1890).

1847. — M. Ad. Dauphinot, tableau, *le Prodigue*, par F. Villé.

1848. — M. Midoc, buste en marbre du seizième siècle.

1849. — M. Ch. Lauvet, tableau, *La fuite de Loth*, par lui-même.

1849. — M. Pierre Varin, ancien censeur au lycée et archiviste de Reims, legs de son portrait par Bouttier.

1853. — Mme veuve Clicquot, portrait du *Baron Ponsardin*, par L. Job.

1854. — Mme Barbat, portrait de M. *Andrieux*, par E. Collignon.

1854. — M. Ed. Ruinart de Brimont, portrait du *Vicomte Ruinart de Brimont*, par Lenoir, d'après Germain.

1854. — Le cardinal Gousset, archevêque de Reims, son portrait par Marquant-Vogel.

1856. — M. Plumet-Folliart, legs de son portrait par Darjou.

1857. — M. Pr. Gadiot, portrait de *Marie Perseval*, par Nicolas Perseval.

1857. — Mme Coltier-Robin, portrait de *Robin*, chirurgien rémois.

1858. — M. Oudart, portrait du cardinal *de Mailly*.

1864. — M. Maxime Sutaine et sa famille, tableaux : *le Buveur de genièvre*, par G. Coques, *Newton* par Roussel, *Entre deux pluies* par lui-même, *Pierre Sutaine*, dessin par H. Guillemard, et *la Tragédie*, dessus de cheminée daté de 1624.

1864. — Famille Carteret, portrait de *M. Carteret*, ancien maire.

1866. — M. Werlé, portrait présumé de *J.-B. Colbert,* d'après Ph. de Champaigne; son portrait d'après Léon Cogniet, offert par sa famille en 1889.

1866. — M. Buirette aîné, *Cupidon,* statuette en marbre par Gérard Gautier, du dix-huitième siècle.

1867. — M. Lacourt, portrait de *Maurice Le Poyvre,* par J. Hellart.

1871. — M. Rève, peintre rémois, son portrait, ceux de *L. Perin, Perseval, Alexandre et Germain,* peintres rémois; *Paysages près Bourgogne (Marne),* peints par lui-même.

1873. — M. Alex. Auger, tableau, *La tête de Coligny présentée à Charles IX,* par Detouche.

1873. — M. Jonathan Holden, manufacturier, tableaux, *Psyché évanouie,* par G. Houzez, *Souvenir des Alpes,* par Gustave Doré (1880).

1874. — Mme de la Perelle, née Poisson, tableau, *Un jour de fête,* par elle-même.

1877. — M. le comte de Chevigné, legs du portrait de *Castel,* par Germain.

1878. — M. Pr. Soullié, ancien professeur, portrait de Desjardins de Courcelle, gravure; portrait peint du dix-septième siècle (1888).

1879. — M. L. Delmas, tableau, *La pêche aux harengs,* par Lepic.

1879. — M. Paul David, négociant, tableau, *La mort de Marat,* d'après David; curiosités ethnographiques rapportées par lui d'Amérique (1890).

1880. — M. Hécart, *Paysage,* par lui-même.

1880. — M. Ch. Givelet, portrait d'*Arthur Rolin,* par Rève; portrait de *Mme Rolin; Une paysanne,* par Arthur Rolin; divers objets d'antiquité.

1880. — M. René de Saint-Marceaux, statuaire rémois, l'*Arlequin,* maquette, *le Génie gardant le secret de la tombe,* maquette, par lui-même (1885).

1880. — M. l'abbé Cerf, chanoine, *Marines,* gouaches par Mlle Callou; *Tableaux de fruits,* par Chappe.

1880. — M. J. Boullaire, procureur de la République, tableau, *Vulcain, Vénus et l'Amour,* par Ph. Millereau (1609).

1880. — M. l'abbé Gaixet, curé de Cormontreuil, portrait de *Guillaume Parent*, chanoine de Reims.

1881. — M. S Masson, sculpteur rémois, statuettes des *Charges rémoises;* bustes de *Fr. Jacquier, J.-J. Maquart, Lamartine*, etc., par lui-même.

1881. — M. H. Courmeaux, délégué de France à l'Exposition de Melbourne, curiosités ethnographiques rapportées par lui d'Australie, armes, ustensiles divers, etc.

1885. — M. Collinet, peintre à Reims, portrait d'*Aug. Herbé*, par lui-même, deux sculptures du moyen âge, etc.

1885. — M. Wenz, grande momie rapportée par lui d'Égypte, avec son couvercle.

1885. — Mme Beaujoint, tableaux : *le Remords, Jeune femme à sa toilette*, par Léon Beaujoint.

1885. — M. Vasnier, tableau, *Un matin de juillet*, par Boudot.

1886. — M. Maxime David, legs de trois portraits en miniature par lui-même (1870).

1887. — M. E. Courmeaux, ancien député, bibliothécaire, son portrait par Maisonneuve, élève de Cormon et Bonnat; portrait de *Povillon-Piérard;* divers objets d'antiquité, autel à trois têtes.

1887. — M. Lehoux, tableau, *Mercure*, par lui-même.

1887. — M. Paul Marmottan, divers tableaux de l'École rémoise.

1888. — M. Herbé-Porson, trois portraits de la famille *Herbé*, par Aug. Herbé.

1889. — Mme veuve Champenois, de Witry-lez-Reims, legs du portrait du sénateur *J. Rousseau*.

1889. — M. Le Blanc, quatre-vingts vues des *Tours et remparts de Reims*, par Fricoteau (1847).

1889 — M. Caillat, de Vitry-le-François, legs d'une réduction de la *Cathédrale de Reims*, travail en bois exécuté par lui en 1825.

1889. — Mme George Goulet, collection d'éventails du dix-huitième siècle, monnaies anciennes.

1890. — M. Th. Maldan, coffret en cuir ciselé du quinzième siècle.

1890. — M. L. Demaison, archiviste, divers objets d'antiquité, stèle romaine.

1890. — M. H. Jadart, conservateur adjoint du Musée, jeu de *Cavagnole*, du dix-huitième siècle, divers objets d'antiquité.

1890. — Mme veuve Cochard, legs d'un tableau, *Une noce en voyage.*

1890. — M. Mazoyer, entrepreneur, *le Combat de l'ours,* tympan sculpté du quatorzième siècle.

1890. — M. Félix Langlet, directeur de la voirie, débris de sculptures du moyen âge.

1890. — M. le Dr Delacroix, portrait de *Michelet,* esquisse par Thomas Couture; buste en marbre de *Mme Delacroix,* sa mère, par L. Chavalliaud.

1890. — L. Marx, portail de *Saint-Nicaise,* dessin.

1891. — M. Jules Warnier, ancien député, portrait de *M. Ad. David,* dessins, divers objets d'antiquité.

1891. — M. Blavat-Deleulle, buste de *M. Duquénelle;* divers objets d'antiquité.

1891. — Syndicat du commerce des vins de Champagne, Musée du vin de Champagne, pupitre à volets mobiles.

Telles sont les libéralités successives qui sont venues enrichir le Musée de Reims, et qui lui ont donné, aux yeux du public, le relief et l'intérêt de l'émulation dans la générosité. Les bons citoyens ne peuvent que continuer et développer cet essor de projets nobles et élevés, qui tendent de plus en plus à accroître la mise en commun des trésors artistiques amassés par les particuliers. Les dons opulents ne manquent pas aux musées nationaux, nous réclamons pour les musées de province une égale sollicitude de la part de tous les amateurs, car ce sont eux qui entretiennent sur tous les points de la France, avec le goût et la culture des arts, ce sentiment si doux et si nécessaire à la vie nationale, le patriotisme de la localité.

H. Jadart,

Conservateur adjoint du Musée, Correspondant du Comité des Beaux-Arts, à Reims.

TABLE

LES BIENFAITEURS DU MUSÉE DE REIMS.

Pages.
Anciennes provenances, dons et legs contemporains..... 250

I

ANCIENNES PROVENANCES.

1792. Abbaye de Saint-Remi..... 254
» Abbaye de Saint-Nicaise..... 254
» Abbaye de Saint-Pierre-les-Dames..... 255
» Autres établissements religieux supprimés à la Révolution. 256
» Écoles de mathématiques et de dessin. Fonds Monthelon... 256
» Hôtel-Dieu. Administration des hospices..... 257

II

BIENFAITEURS MODERNES. — DONS ET LEGS CONTEMPORAINS.

1828. Legs Gouilliart..... 258
1866. Legs Jeunehomme..... 260
1869. Legs Saubinet..... 261
1874. Donation Deullin..... 262
1874-1880. Donation Perin..... 262
1883. Legs Duquénelle..... 263
1886. Legs Lundy..... 264
1887. Legs Mansuy-Villeminot..... 265
1889. Legs Gerbault..... 266
1890. Legs Pommery..... 267
1891. Donation Gérard..... 268
1798-1892. Divers dons et legs..... 269

XII

FRANÇOIS CRESSENT

SCULPTEUR AMIÉNOIS.

NOTES SUR SA VIE ET SES OUVRAGES.

Durant les dix-septième et dix-huitième siècles, l'art de la sculpture a compté à Amiens des représentants dont les noms mériteraient d'être mis davantage en lumière[1].

Blasset, les Cressent, les Carpentier, Dupuis, Vimeu et plusieurs autres encore étaient gens de réelle valeur : les œuvres créées par leur ciseau furent vantées par leurs contemporains, et vantées justement; car si beaucoup d'entre elles sont aujourd'hui disparues, assez sont parvenues jusqu'à nous pour attester que la réputation de leurs auteurs n'était pas surfaite et témoigner hautement d'un incontestable talent.

Des recherches déjà longues dans les divers dépôts d'archives et dans les bibliothèques de notre région nous ont permis de rassembler sur ce groupe d'artistes un assez grand nombre de documents qui, complétés et coordonnés, pourront peut-être, quelque jour, former un chapitre, — et non le moins important, — de l'histoire artistique d'Amiens. C'est un but bien fait, assurément, pour tenter nos efforts, mais dont nous séparent encore bien des obstacles sur lesquels nous ne saurions nous faire illusion.

Aussi, sans attendre davantage, avons-nous cru pouvoir détacher dès aujourd'hui de ce travail, pour les offrir à MM. les membres du Congrès, quelques notes relatives à l'un de ces sculpteurs qui tient une place d'élite parmi ses émules : nous voulons parler de *François Cressent*, père du célèbre ébéniste du Régent.

* * *

De l'homme privé, nous savons bien peu de chose : ce que nous en connaissons a été, en grande partie, retrouvé par notre érudit

[1] Voir ci-contre, planche IX.

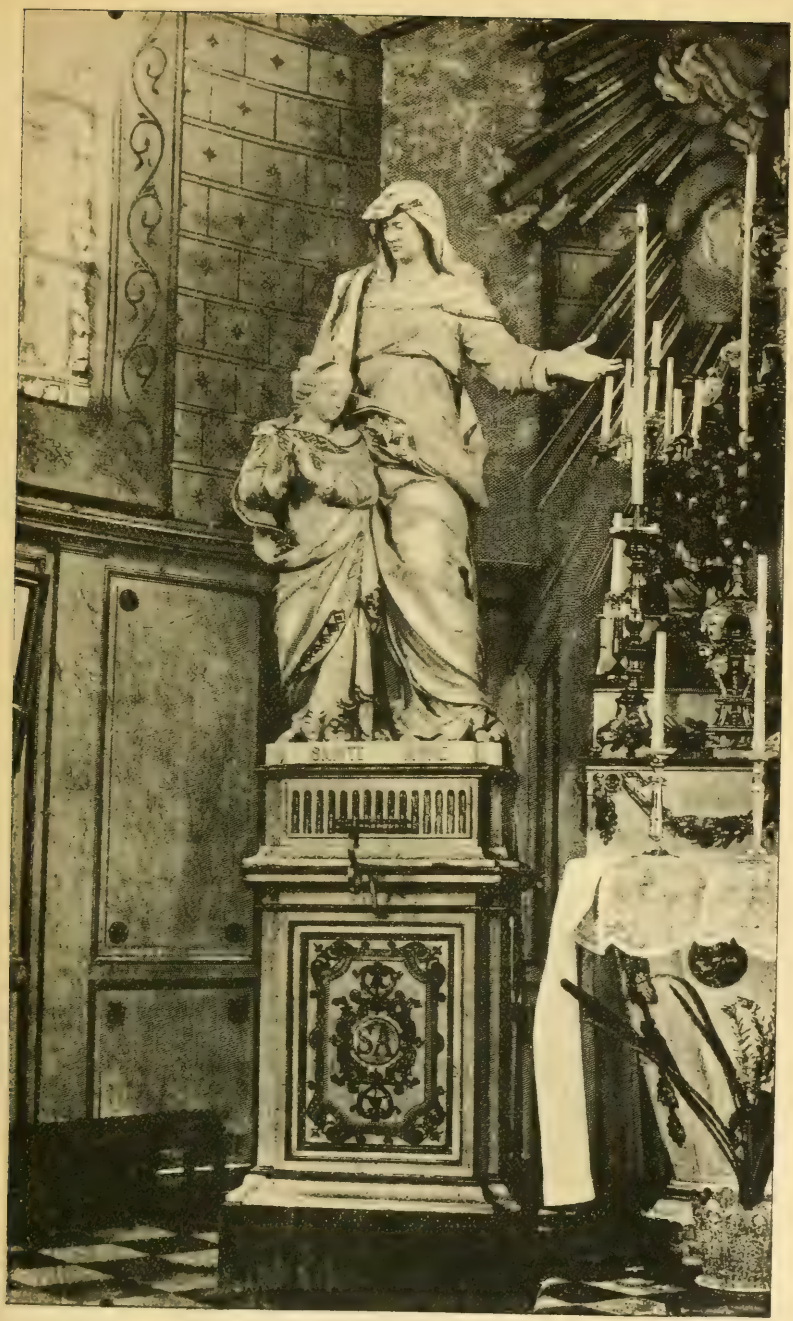


Planche IX

Page 276

SAINTE ANNE ET LA VIERGE ENFANT

GROUPE, PAR CRESSENT

CHAPELLE DE L'HOSPICE SAINT-CHARLES, A AMIENS

(D'après une photographie de M. Roux)

collègue, M. Dubois, et communiqué par ses soins à M. de Champeaux, pour son ouvrage *Le Meuble* (t. II, p. 123 et suiv.).

François Cressent était né à Amiens, le 9 novembre 1663, de Charles Cressent, maître menuisier[1], et Marie Annebique, sa femme.

Lui-même épousa, en 1684, paroisse Saint-Firmin-le-Confesseur, Marie-Madeleine Bocquet[2], dont il eut, — outre plusieurs filles, — deux fils : François, né l'année même du mariage, rue des Orfèvres, paroisse Saint-Firmin-le-Confesseur, et Charles, venu au monde le 16 décembre de l'année suivante, 1685, rue Saint-Firmin, même paroisse. C'est en ce dernier que devait s'incarner un jour l'art de l'ameublement français[3].

Là se bornent les renseignements biographiques qui ont pu être recueillis sur notre sculpteur; nous ignorons même le lieu[4] et la date de sa mort.

Les diverses phases de sa carrière ne sont pas moins obscures : la dernière période, surtout, soulève une difficulté qui n'a pas encore été signalée, pensons-nous.

A Amiens, une tradition dont nous trouvons déjà la trace dans une feuille de 1782[5], et que, depuis, MM. Dusevel, Goze et autres historiens locaux ont rapportée dans leurs ouvrages, veut que l'ingratitude de ses concitoyens ait conduit le malheureux artiste à l'hôpital, où il serait mort de dénuement.

Toute différente, si nous en croyons M. de Champeaux[6], aurait

[1] Charles Cressent était plus qu'un simple artisan, car dans un acte du 9 juillet 1678, passé devant Magdelaine, notaire à Amiens, nous le trouvons mentionné comme *sculpteur menuisier*. Par cet acte, il prenait vis-à-vis de Jean Seré, curé de Monstrelet, l'engagement d'exécuter une table d'autel, en y comprenant le marchepied, moyennant 250 livres. (Communiqué par M. Dubois.)

En outre, dans l'acte de baptême du second de ses petits-fils (16 décembre 1685, paroisse Saint-Firmin-le-Confesseur), Charles Cressent, parrain de l'enfant, est qualifié *m^e sculpteur*, comme, du reste, dans l'acte de mariage de son fils, en 1684. En revanche, sur son acte de décès (21 mars 1707, Saint-Firmin-le-Confesseur), il est dit *maître menuisier*.

[2] Dans cet acte de mariage, il est dit *m^e sculteur* (*sic*).

[3] Nous devons communication de ces actes à l'obligeance de M. Dumeige, chef du bureau de l'état civil à la mairie d'Amiens.

[4] L'architecte Sellier dont nous retrouverons plus loin le nom, dans une note manuscrite conservée aux Archives de la Somme, dit que Cressent fut « obligé « d'aller mourir à *Bissêtre* (*sic*), pour le peu de justice qu'on lui a rendu ». Communication de M. Pinsard.

[5] *Affiches de Picardie*, année 1782, p. 154

[6] *Le Meuble*, t. II, p. 125.

été la destinée de François Cressent : il aurait vu « la Fortune lui sourire », et cette autre version semble concorder beaucoup plus exactement avec l'ensemble des circonstances dont nous avons connaissance.

Nous voyons, en effet, François Cressent, dans la deuxième partie de sa carrière, travailler pour de grands seigneurs, tels que le marquis d'Esclainvilliers, le cardinal de Polignac..., exécuter le buste de Louis, duc d'Orléans [1], obtenir le titre de sculpteur du Roi [2]; il était donc tout à fait en faveur à cette époque; et si, pour des motifs qui nous échappent, cette faveur ne l'avait pas garanti de la misère, comment expliquer alors qu'il ait pu acquérir et léguer à son fils une galerie de tableaux dont l'ébéniste vantait plus tard la richesse ?

Autre argument : François Cressent est mort après 1735, comment Charles Cressent, si fier du talent paternel et qui, à ce moment, était lui-même en pleine vogue, eût-il, — toute question de sentiment mise à part et dans le seul intérêt de sa dignité, — laissé mourir son père dans la détresse ? Cela nous semble tout à fait inadmissible.

Objectera-t-on que célébrité n'est pas toujours, — surtout pour les artistes, — synonyme d'opulence; que Charles Cressent lui-même a pu avoir à traverser quelques périodes difficiles, et que les ventes qu'il fit à plusieurs reprises semblent protester contre la fortune que nous serions tentés de lui attribuer : qu'à l'inventaire même, fait après son décès, nous voyons figurer plusieurs opposants, dont son boucher pour 1,145 livres? Nous répondrons en rappelant que Charles n'était pas le seul enfant de François, que celui-ci avait, pour le secourir dans ses nécessités, un autre fils, bourgeois d'Amiens, et tout au moins deux filles, mariées, l'une à un marchand et bourgeois de Paris, l'autre à un notaire d'Oisemont, et qu'il serait, enfin, bien surprenant que l'aide de ces quatre enfants n'ait pu garantir leur père de la misère.

En présence de cette difficulté, nous avions pensé d'abord à l'expliquer par une confusion.

[1] Bellier de la Chavignerie (ci-après, p. 293).

[2] De Champeaux, *loc. cit.* Nous devons pourtant consigner ici que les recherches de M. Henry Guerlin, notre neveu, ancien élève de l'École des chartes, n'ont pu nous faire retrouver le brevet en question.

Il y a eu, en effet, tout semble le démontrer, plusieurs sculpteurs du nom de Cressent : en 1753 et 1756, nous voyons l'un d'eux prendre part aux Salons de l'Académie de Saint-Luc : il habitait rue Meslay et ne doit être confondu ni avec François, mort depuis plusieurs années, ni, suivant M. de Champeaux [1], avec Charles, dont le domicile était rue Joquelet.

Ne pouvions-nous supposer qu'il y avait eu, à Amiens même, deux Cressent sculpteurs ? L'un qui aurait reçu maints bienfaits de la fortune, l'autre qui subit toutes ses rigueurs.

Cette hypothèse qui nous avait séduit tout d'abord ne nous semble plus justifiée, maintenant que nous avons dépouillé les registres aux maîtrises, de 1675 à 1735, sans y rencontrer l'homonyme que nous cherchions. Il nous faut donc nous borner à constater la difficulté, en laissant à l'avenir le soin de la trancher.

*
* *

Quelle qu'ait été, d'ailleurs, la destinée de François Cressent, qu'il ait fini ses jours dans l'aisance ou dans la misère, il n'en est pas moins vrai que sa ville natale l'a payé d'ingratitude, puisque, malgré l'indéniable talent que nous révèlent ses œuvres, son nom est presque tombé dans l'oubli parmi nous.

Quelques lignes du P. Daire [2], de Dusével [3] et de Goze [4], quelques mentions plus que sommaires disséminées dans divers ouvrages d'histoire locale, voilà, pour ainsi dire, tout ce qui rappelle sa mémoire aux Amiénois [5].

Pour reconstituer cette existence d'artiste, il faudrait dépouiller les minutes de tous les notaires d'Amiens, tâche minutieuse et longue que nous n'avons encore entreprise que pour deux études. Les archives de la *Communauté des peintres, sculpteurs, doreurs et brodeurs* de la ville d'Amiens, qui nous auraient été d'un grand secours, ont disparu ; de même, les comptes des divers établisse-

[1] De Champeaux, *loc. cit.*

[2] *Histoire littéraire d'Amiens*, p. 285.

[3] *Biographie... du département de la Somme*, p. 212; *Histoire d'Amiens*, 1848, p. 417.

[4] *Rues...*, t. III, p. 33.

[5] Le Conseil municipal d'Amiens, par une récente délibération, a donné le nom de Cressent à l'une des rues du 3e arrondissement.

ments, religieux ou autres, qui ont pu recourir à l'habileté de Cressent, sont également perdus pour la plus grande partie. On juge de la peine que nous avons éprouvée pour réunir les quelques notes qui composent le présent travail et dresser, non pas la liste des œuvres de Cressent, mais, au moins, une liste de quelques-unes d'entre elles, qui nous missent à même d'apprécier la nature, l'étendue et la variété de son talent.

*
* *

Un départ pour Paris expliquerait dans une certaine mesure cette pénurie de renseignements : mais quelle date lui assigner? Ce départ est-il même bien certain ? et, dans l'affirmative, fut-il définitif? En 1733 et 1735, les manuscrits de Siffait[1] parlent de Cressent, « sculpteur fameux *d'Amiens* ».

En 1705, le 25 octobre, Cressent, ayant alors quarante-deux ans, habitait encore notre ville. Nous en avons pour preuve une délibération de la *Communauté des peintres, sculpteurs...*, retrouvée par nous dans les minutes d'une étude d'Amiens[2] et dans laquelle il est repris parmi les comparants.

Au bas de cette pièce figure d'ailleurs sa signature.

Treize mois après, le 4 décembre 1706, il reçoit en qualité d'apprenti Nicolas Froissart, d'Abbeville : il résidait donc encore à Amiens à cette date[3].

Toutefois, pour un motif que nous ignorons, il n'est pas mentionné dans une autre délibération de la même *Communauté des peintres, sculpteurs...* du 26 mars 1695[4].

S'était-il momentanément éloigné d'Amiens? Les *Comptes des Bâtiments du Roi,* publiés par M. Guiffrey, signalent bien[5], à partir de 1693 inclusivement, un Cressent, contrôleur au château de Monceaux; mais rien ne nous autorise à identifier ce personnage avec notre sculpteur.

Ce qui est certain, c'est que dans les premières années du

[1] D'Abbeville.
[2] Me Douillet.
[3] Registre aux maîtres et apprentis, Archives communales.
[4] Même étude.
[5] Tome III, 1688-1695.

dix-huitième siècle, Cressent exécuta beaucoup de travaux à Amiens.

Serait-il téméraire de penser que ceux dont il fut chargé bientôt après, pour l'embellissement du chœur de Corbie, devinrent, non pas le point de départ de sa réputation, déjà bien établie sans doute lorsqu'ils lui furent confiés, mais, tout au moins, l'occasion de circonstances favorables qui contribuèrent à étendre cette réputation?

Le cardinal de Polignac manifestait hautement sa satisfaction de la manière dont l'artiste s'était acquitté de sa tâche : ne serait-ce pas lui qui aurait attiré sur Cressent l'attention des princes d'Orléans? Nous serions disposés à voir là l'origine d'une protection qui fit plus tard la fortune artistique de son fils, l'ébéniste Charles Cressent.

François Cressent avait commencé bien jeune à exercer son art : « François Cressen (*sic*), lisons-nous dans le registre aux maîtres « et apprentis de la Ville d'Amiens (1675-1680), a este receu « m^e^ sculteur (*sic*) en cette ville apres qu'il a fait chef d'œuvre en « la présence des esgards dud. mestier et a fait le serment au cas « requis pardevant monsieur Le Lieutenant gnal, le treize febvrier « 1679. » (F° 70 v°.)

On remarquera que le récipiendaire n'avait pas encore seize ans à cette date : cette constatation nous a causé à nous-même quelque surprise, et nous nous sommes reporté aux statuts de la communauté pour vérifier s'il n'y avait pas quelque incompatibilité. Lesdits statuts[1] sont muets sur la question de l'âge requis pour parvenir à la maîtrise; ils se bornent à exiger un apprentissage de trois années, condition que Cressent pouvait parfaitement avoir remplie en 1679.

On se souvient d'ailleurs que sur son acte de mariage, en date du 25 juin 1684, — avant que sa vingt et unième année fût accomplie, par conséquent, — il est inscrit comme *maître sculpteur*. Les registres, dans l'intervalle, ne mentionnent aucun Cressent; on ne peut donc douter que l'acte de maîtrise du 13 février 1679 lui soit réellement applicable.

Si ses débuts avaient été précoces, il n'en conserva pas moins

[1] Ces statuts sont du 5 décembre 1400.

très tard la fermeté de son ciseau. En 1731, à soixante-huit ans, nous le voyons à l'œuvre à Folleville; environ quatre ans plus tard, c'est-à-dire plus que septuagénaire, il travaille encore à Abbeville[1].

Une si longue carrière dut être féconde, et les quelques morceaux que nous avons pu découvrir ne sont manifestement qu'une minime partie de l'œuvre de Cressent.

Voici leur nomenclature, à laquelle nous n'avons pu joindre, malheureusement, que quelques dates approximatives.

ŒUVRES ENCORE EXISTANTES.

A. Piédestal du monument de Vitry, à la Cathédrale; vers 1705.

B. Fronton de l'Hôtel de la Monnaie, à Amiens.

C. Boiseries dans le couvent des Célestins, utilisées dans le nouveau Palais de Justice.

D. Monument de Martin Galand et Marguerite Boistel, primitivement dans la chapelle de l'Oratoire, à Amiens; entre 1705 et 1710.

E. Gloire, statues et tabernacle dans l'hospice Saint-Charles.

F. Buste de Louis d'Orléans, gouverneur du Dauphiné, à Versailles.

G. Statues dans l'église de Conty, provenant des Carmes d'Amiens.

H. Statue de sainte Geneviève, à la Cathédrale, provenant du couvent de la Providence.

I. *Ecce homo* de Blasset (Restauration); 1711.

J. Anges servant de cariatides, à l'Oratoire.

ŒUVRES DONT IL NOUS RESTE DES DESSINS.

A'. Monument funéraire des chanoines Houlon.

B'. — — de la famille Creton.

C'. Statues aux Prémontrés (abbaye Saint-Jean).

D'. Sculptures dans l'église abbatiale de Corbie.

[1] Son père était mort âgé de quatre-vingt-huit ans et demi, et son fils Charles, ébéniste, mourut à quatre-vingt-deux ans.

E'. Fronton du portail du cimetière Saint-Denis, à Amiens 1725.

F'. *Ecce homo* dans l'église Saint-Germain, à Amiens.

G'. Chaire dans l'église des Jacobins, à Amiens.

OEUVRES QUE NOUS NE CONNAISSONS QUE PAR DES MENTIONS OU DESCRIPTIONS.

A". Vierge au collège d'Amiens; avant ou en 1699.

B". Statue au monument funéraire de la famille Palyart, au cimetière Saint-Denis.

C". Monument funéraire d'Antoine Boistel et Marguerite de La Haye; vers 1711.

D". Deux crucifix.

E". Sculptures à Folleville; vers 1731.

F". Anges adorateurs, autel et lambris, à Saint-Georges d'Abbeville; 1732.

G". Anges adorateurs à Saint-Vulfran d'Abbeville; après 1716.

H". Gloire pour mettre le Saint Sacrement, à Saint-Vulfran; vers 1735.

I". Bustes de Cérès et de Cléopâtre.

J". Statue de Flore, à la petite Hotoie.

Id. Deux Urnes, pour le jardin des Van Robais, à Abbeville [1].

Les statues de Cressent ne sont pas caractérisées, comme celles de plusieurs de ses contemporains, par l'opulence des formes, l'emphase du geste, une allure quelque peu affectée, l'ampleur des draperies, traitées avec art, mais dont les plis multiples ne sont pas sans alourdir une figure. La manière de notre sculpteur est beaucoup plus simple : en garde à la fois contre la lourdeur et la gracilité, il sait éviter le convenu, ses drapés sont d'une légèreté merveilleuse; sous des voiles plissés avec une habileté consommée, il ne craint pas de laisser sentir un nu très savant.

Ajoutons qu'il ne perd pas de vue la destination de ses œuvres, ni l'emplacement qu'elles doivent occuper. Son talent sait se

[1] Sellier, dans la note manuscrite déjà citée, attribue encore à Cressent « toute la sculpture du Cœur (*sic*) des Prémontrés, des Jacobins, des Augustins... ». Ces chapelles étant détruites, il nous a été impossible de contrôler son assertion.

conformer à toutes les circonstances de nature à modifier l'exécution.

*
* *

Nous allons, maintenant, consacrer à chacune des œuvres reprises dans la liste ci-dessus, un paragraphe spécial où sera consigné tout ce que nous avons pu découvrir à son sujet.

Pour obéir à l'ordre que nous avons adopté l'an dernier, dans notre communication sur les *Broderies des Ursulines d'Amiens*, nous commencerons par les œuvres encore existantes; nous parlerons ensuite de celles dont il nous reste, au moins, le dessin ; nous citerons enfin celles que nous ne connaissons que par de simples mentions ou descriptions.

Une dernière remarque : quelques auteurs, parmi lesquels son contemporain Pagès, orthographient le nom de notre sculpteur par *sc : Crescent;* pour nous, nous avons adopté la forme *Cressent*, que l'artiste lui-même emploie dans sa signature [1].

Robert Guerlin,

Secrétaire de la Société des Antiquaires de Picardie, associé correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France.

Liste des photographies et dessins annexés au présent mémoire.

A. Piédestal du monument de Vitry à la cathédrale. (Photographie de M. Georges Durand.) — Têtes d'anges de ce même monument. (Dessin de Duthoit.)

B. Fronton de l'hôtel de la Monnaie. (Dessin de Duthoit.)

C. Trois bas-reliefs du réfectoire des Célestins. (Dessin de Duthoit.)

Grande porte du cabinet de M. le premier président. — Corbeille de fleurs dans le cabinet de M. le juge d'instruction. (Boiseries provenant des Célestins. — Photographies de M. Roux.)

D. Monument de Martin Galand. (Photographie de E. Dupont, à Abbeville.)

[1] Du moins dans les signatures du 25 octobre 1705, du 23 décembre 1731 et du 21 mars 1707. Sur celle, au contraire, qui figure au bas de son acte de mariage, en 1684, nous serions enclin à lire Crescent.

E. Gloire, statues et tabernacle, à Saint-Charles. (Dessins de Duthoit, photographies de M. Roux.)

G. Statues à Conty, provenant des Carmes. (Quatre photographies de M. Roux.)

H. Statue de sainte Geneviève à la cathédrale. (Photographie de M. Durand.)

I. *Ecce Homo* de Blasset (Restauration). (Photographie de M. Durand.)

J. Anges servant de cariatides, à l'Oratoire. (Dessin de Duthoit. — Calque de M. Pinsard.)

B′. Mausolée Creton. (Dessin de Duthoit.)

D′. Six cariatides provenant de Corbie. (Dessin de Duthoit.)

E′. Fronton du portail du cimetière Saint-Denis : Ensemble. — Motif central de ce fronton. (Dessins de Duthoit.)

G′. Bas-relief de la chaire des Jacobins. (Dessin de Duthoit.)

PIÉDESTAL DU MONUMENT DE FRANÇOIS DE VITRY DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Cette charmante statue de Jésus enfant, écrasant la tête du serpent, porte sur son socle le nom de Blasset et n'est pas l'une des œuvres les moins appréciées de notre célèbre concitoyen.

Mais l'élégant piédestal orné d'un motif si finement sculpté et surmonté de deux remarquables têtes d'anges, est de la main de Cressent, et dut, comme nous l'apprend l'inscription qui y est gravée, être exécuté vers 1705.

Cressent, à cette date, avait quarante-deux ans et était déjà en réputation, ainsi qu'il ressort des lignes suivantes de Pagès : « Le « piédestal qui porte cette statue et les deux testes d'anges qui l'ac- « compagnent, sont de M. Crescent, aussi sculpteur d'Amiens, *qui* « *a déjà donné au public plusieurs beaux morceaux de sculpture* « *de sa façon.* » (V, 162.)

On a essayé, sans doute pendant la période révolutionnaire, de faire disparaître par un grattage les armoiries de la famille de Vitry placées en médaillon, au centre de la décoration du fût du piédestal; malgré cette dégradation, on peut encore distinguer les *trois roses* qui chargeaient l'écu : nous savons, d'autre part, qu'elles étaient *de gueules sur champ d'or.*

Nous croyons utile de reproduire ici l'épitaphe qui accompagne le monument :

ÉPITAPHE DE CHARLES DE VITRY.

HIC ANTE EFFIGIEM CHRISTI
SALVATORIS RECONDITUR COR
CAROLI DE VITRY NOBILIS
SCUTARII REGI A CONSILIIS NEC
NON IN EQUITES STIPENDARII
VECTIGALIS IN PICARDIA
QUÆSTORIS GENERALIS QUI
CONSTRUENDÆ DE NOVO CAPELLÆ
SANCTI JOHANNIS BAPTISTÆ
TRIA MILLIA LIBRARUM LEGAVIT.
CUIUS FILII FRANCISCUS ET
JOANNES, DOMINI DES AUTEUX
ET DE LA HESTROIE IN SUBSIDIUM
EIUS ANIMÆ OBITUM SOLEMNEN IN
PERPETUUM FUNDAVERE DIE EIUS
MORTIS 18 AUGUSTI QUOTANNIS
CELEBRANDUM. OBIIT ANNO 1670.
REQUIESCAT IN PACE.
FRANCISCUS FILIUS SUPERSTES PATRI
COLENDISSIMO HOC MONUMENTUM
POSUIT ANNO 1705.

(*Textuel.*)

FRONTON DE L'ANCIEN HÔTEL DE LA MONNAIE, RUE GRESSET, A AMIENS.

Mieux que toute description, le dessin ci-joint de Duthoit permet d'apprécier l'élégance de ce fronton, dont l'effet est des plus décoratifs [1]. Les deux anges qui soutiennent l'écu offrent une analogie frappante avec ceux de la *Gloire* de l'hospice Saint-Charles (ci-après).

[1] Voir ci-contre, planche X.

Planche X

Page 286.

ANGES, PAR CRESSENT

TRIBUNE DE LA CHAPELLE DE L'ORATOIRE, A AMIENS

(D'après un dessin de L. DUTHOIT)

BOISERIES AUX CÉLESTINS, A AMIENS.

L'ancien couvent des Célestins, à Amiens, renfermait de remarquables boiseries sculptées par Cressent.

« Proche un des angles du cloître qui regarde le Midy, est bâtie « (nous dit Pagès), dans un terre plein une très belle et très « grande salle dont les tresmeaux des fenestres qui ont veue sur le « jardin sont boissées, ainsi que le reste de cette salle, d'un magni- « fique ouvrage de menuiserie et de sculpture de bois vernissé, qui « y donne un éclat merveilleux. Dans le panneau de la cheminée « de cette salle, construite vis-à-vis la porte, est peint le vénérable « père de Sainfray, plusieurs fois provincial de son ordre, et aupa- « ravant prieur de ce couvent des RR. PP. Célestins d'Amiens, à « qui cette maison est redevable de la plus grande partie de sa « beauté et de l'ornement de ses bâtiments... Sur la frise de cette « cheminée sont taillés en bas-relief différens instrumens et attributs « convenables aux arts libéraux. *Ce petit morceau* de sculpture, « fait par le sieur Crescent, sculpteur originaire de cette ville, est « d'un fort bon goût [1] ».

Devons-nous conclure de ce passage que Cressent n'exécuta qu'une partie des boiseries en question? Cette hypothèse semble contredite par Goze.

« On admire encore, écrit cet historien, les magnifiques boi- « series des grandes salles, sculptées avec armoiries, vases de « fleurs, en plein cœur de chêne, par le plus éminent artiste « qu'Amiens ait produit, après Blasset, Crescent, que la misère... « a réduit à mourir à l'hôpital [2]. »

« Les bâtiments des Célestins, restés sans usage pendant la « Révolution, furent affectés en l'an III au tribunal civil du dépar- « tement [3]. » Ils ont servi de Palais de justice jusqu'au moment où ils disparurent pour faire place au monument actuel, inauguré le 16 avril 1874.

[1] Tome I, p. 314, 315.

[2] *Rues...*, t. III, p. 33. — Duthoit, de son côté, attribue à Cressent les trois bas-reliefs dont nous annexons ici un calque.

[3] *Ibid.*, p. 36.

M. Herbault, architecte de ce dernier édifice, eut alors l'attention, dont on ne saurait trop le louer, de faire entrer dans la décoration de diverses salles un certain nombre des boiseries qui nous occupent.

Malgré des spoliations regrettables qui eurent lieu durant les travaux, il reste encore, disséminés dans les multiples services que renferme le Palais, de fort beaux morceaux, parmi lesquels nous citerons :

A) Dans le cabinet de M. le premier président : une magnifique porte à deux vantaux avec imposte et chambranle. (Voir la photographie.)

B) Dans la bibliothèque de la Cour d'appel : deux belles guirlandes tombantes, aux côtés de la cheminée.

C) Dans la chambre du Conseil de la Cour d'appel : quatre panneaux ornés de branches de feuillage et de rameaux fleuris posés en sautoir (voir D, G), et surmontés chacun d'anges à mi-corps terminés par des rinceaux d'un gracieux effet; lesdits anges soutenant un écusson sommé de la couronne royale.

Le tout a été malheureusement badigeonné de tons bronzés.

D) Dans le cabinet de M. le procureur général : deux panneaux, analogues à ceux C servant de dessus de porte et surmontés de rinceaux comme amortissement. — Dans tous ces panneaux C, D, F, H, les ailerons ont été refaits.

E) Dans le cabinet du secrétaire de M. le procureur général : une corbeille de fleurs analogue à celle H.

F, F', F'') Dans les appartements réservés à MM. les avocats (salle de conférence, salon de l'Ordre et fumoir) : des frises servant de dessus de porte ou de cheminée, des pilastres, des modillons. (Voir G, J.)

G) Dans le cabinet de M. le procureur de la République : une très belle frise (voir F, J) entourant l'appartement; plus six dessus de porte composés chacun d'un panneau (voir C, D : trois de ces panneaux ne sont que des moulages de l'un des panneaux D) et d'un couronnement de fleurs, — deux vases, deux corbeilles (voir E, H, I), deux bouquets, — et de rinceaux.

Toutes ces sculptures se font pendant et offrent une grande similitude dans l'ensemble : toutes, pourtant, diffèrent dans les détails et sont variées avec beaucoup de goût.

H) Dans le cabinet du secrétaire de M. le procureur de la République : une corbeille de fleurs analogue à E, G, I.

I) Dans le cabinet du secrétaire de M. le juge d'instruction : quatre superbes vases ou corbeilles de fleurs (voir la photographie), analogues à E, G, H.

J) Dans le cabinet de M. le juge d'instruction : une frise sur l'un des côtés (voir F, G), des pilastres et des panneaux. (Voir F, F', F''.)

Ces boiseries, que nous avons examinées et comparées avec attention, nous semblent bien de la même main. Si, — comme il est permis de le croire, en raison de leur mérite et de leur style, — elles doivent être attribuées à Cressent, il faut, suivant nous, en reporter l'exécution à la fin du dix-septième siècle.

« L'ENFANT AUX BULLES DE SAVON »

PRIMITIVEMENT DANS LA CHAPELLE DE L'ORATOIRE, A AMIENS

MONUMENT FUNÉRAIRE (H., 1m,30; L., 0m,80).

Nous croyons avoir retrouvé ce monument dans l'église Saint-Vulfran, d'Abbeville. Placé primitivement dans la chapelle des PP. de l'Oratoire, à Amiens, il renfermait alors une autre épitaphe, ainsi que nous l'apprennent les manuscrits de Pagès, où nous lisons ce qui suit[1] :

« De l'autre côté (à gauche) de l'église, on voit contre la muraille « une autre épitaphe de même matière (de marbre). L'inscription « marque que dans ce lieu est enterré (*sic*) demoiselle Margue- « rite Boistel, épouse de M. Martin Galand, marchand et ancien « échevin de cette ville, décédée le 6ème avril 1707. Ledit sieur « Galand, mort le 26e janvier 1710, est aussi enterré proche de sa « chère épouse. Sur le haut de cette épitaphe, est dans un car- « touche ou fronton circulaire un petit enfant de pierres blanches, « sculpté en demi bosse, tenant un chalumeau de paille à la main, « [qui] regarde voler et crever en l'air de petites boulles d'eau « qu'il vient de souffler, figures véritables des biens, des honneurs

[1] Tome Ier, p. 386, 387.

« et des plaisirs de cette vie, qui n'ont pas plus de solidité et de « durée que ces bulles remplies d'air qui se forment par le vent et « se dissipent en un moment. Cet ouvrage fait par M. Crescent, « sculpteur de cette ville, est d'un bon goût et convenable au sujet « qu'il représente. »

La chapelle et les bâtiments de l'Oratoire échappèrent aux dévastations révolutionnaires. Ils furent acquis, en 1804, par les dames du Sacré-Cœur.

Ce fut, vraisemblablement, quelques années après que le délicat bas-relief de Cressent quitta notre ville.

En effet, d'anciennes religieuses, dont nous avons consulté les souvenirs, nous ont déclaré ne l'avoir jamais vu dans leur église, depuis leur entrée au monastère d'Amiens en 1835 et 1839; et sa disparition remontait déjà, sans doute, à plusieurs années, car Mme W..., d'Abbeville, élève du Sacré-Cœur en 1821, n'a pas davantage connu ce monument, qu'elle eût certainement remarqué, s'il eût encore été en place.

D'autre part, c'est en 1835 qu'est relevée, dans le bas côté gauche de l'église collégiale de Saint-Vulfran, d'Abbeville, l'épitaphe de Gabriel Briet, seigneur de Neuvillette, et de Françoise Belle, son épouse, encadrée dans un monument qui se rapporte de tout point à celui décrit par Pagès, et, selon toutes les apparences, doit être identifié avec lui.

Les armoiries qui figurent dans le cartouche, placé au-dessous du cadre, sont bien, à vrai dire, celles de la famille Briet : « *de gueules, à la croix d'argent, chargée de cinq mouchetures d'hermine* » ; mais elles ont pu, lors du changement d'inscription, être substituées aux armoiries Galand : « *d'azur, au chevron d'or,* « *accompagné en chef de deux roses d'argent, et en pointe d'un* « *cœur d'or soutenu d'un croissant d'argent.* »

Du reste, le docteur Goze, contemporain de cette transformation, en avait eu connaissance, car il s'exprime ainsi dans ses *Rues... d'Amiens*[1] : « Cet ouvrage aurait été adapté à un tombeau d'un « membre d'une famille d'Abbeville, dans le bas côté gauche, le « long du chœur, de l'église Saint-Vulfran de la même ville. »

Cette note semble devoir ne nous laisser aucun doute sur la pro-

[1] Tome IV, p. 4.

venance du monument Briet et sur l'attribution qu'il faut en faire à Cressent.

Ajoutons que ce morceau de sculpture a dû être exécuté entre 1705 et 1710 : c'est la conclusion que nous pouvons tirer du passage suivant d'un *Journal des revenus de l'Oratoire d'Amiens,* manuscrit de 1745, déposé aux Archives départementales, où nous lisons à la page 38 :

« Par testament du 24 *décembre* 1704, mad^e^ Galand nous a « légué une rente de 10 ^ff^., à la charge d'une messe tous les 25e. « Par le même acte, *elle demande la sépulture dans notre église.*

« *En* 1710, nous avons aussy enterré M. Martin Galand, vivant « marchand et ancien échevin de cette ville, dans un caveau *que « luy-même avoit fait faire,* du côté de la chaire du prédicateur, « et cela, du consentement de la maison, sans aucun acte ; pour « lequel caveau et droit de sépulture ses héritiers nous payent « cent sols de rente.

« Il y a une reconnaissance pour la rente de 100 sols par Jean- « F^çois^ Boitel, m^d^, tuteur des héritiers de M. Galand... Du même « acte, il y a aussi reconnaissance de 50 livres, toutes les fois que « le caveau sera ouvert. »

La cathédrale d'Amiens renferme encore à l'heure présente, dissimulé derrière les boiseries de la chapelle de Saint-Firmin [1], un monument de pierre, *identiquement semblable* à celui d'Abbeville, dont il doit être la copie.

La seule différence que l'on y puisse remarquer consiste en quelques très légères modifications dans l'encadrement, où les flammes sont remplacées par des volutes à double enroulement, jadis dorées, qui garnissent les angles supérieurs du cadre et soutiennent des chutes de feuillage qui sont substituées aux draperies du monument Briet. En outre, la partie centrale de la corniche est surmontée d'une cassolette, dont les anses sont reliées à la corniche elle-même par des guirlandes. Cet ornement, d'ailleurs, ou un motif analogue, a dû exister dans le monument Briet, où l'on voit encore son socle.

[1] Cette chapelle est la plus rapprochée du chœur dans le bas côté gauche de la nef.

M. Dusevel, lorsqu'il parle d'une ressemblance entre le monument Briet et celui du chanoine Barboteau [1], fait évidemment confusion entre ce dernier et celui dont nous venons de parler, qui porte l'épitaphe du chanoine Picquet de Dourier [2], mort en 1729.

Cette confusion s'explique par le fait que les deux monuments se trouvent dans la même chapelle et cachés par le même lambris.

On verra plus loin, à l'article des œuvres conservées jadis dans l'abbaye de Saint-Jean, que Cressent avait travaillé pour un autre membre de la famille Picquet de Dourier.

Disons encore, en terminant, qu'il y aurait lieu de faire un rapprochement entre la composition de Cressent et un dessin représentant le même sujet qui se trouve dans le manuscrit coté 400, à la bibliothèque communale d'Amiens, tome Ier, page 285.

GROUPE DE L'ASSOMPTION, STATUES DE SAINTE ANNE AVEC LA VIERGE ENFANT, STATUE DE SAINT CHARLES BORROMÉE, DANS LA CHAPELLE DE L'HOSPICE SAINT-CHARLES, A AMIENS. TABERNACLE DANS LA MÊME CHAPELLE.

L'annaliste Bernard, qui, d'ordinaire, s'abstient de parler des œuvres d'art conservées dans nos églises, — peut-être parce qu'il se sentait juge peu compétent en pareille matière, — fait une exception en faveur des sculptures exécutées par Cressent à Saint-Charles.

« Le tabernacle de l'autel fait à la Romaine, écrit-il, représente « l'Arche d'alliance de l'ancienne loi. Les représentations de « l'Assomption de la Sainte Vierge, de sainte Anne et de saint « Charles passent pour de bons morceaux [3]. »

Nous ne sommes heureusement pas obligés de nous contenter de cette appréciation sommaire, et nous avons mieux pour nous faire une opinion sur ces sculptures, citées par tous les auteurs qui font mention de Cressent. Elles sont parvenues jusqu'à nous, et les

[1] *Église, châteaux, beffrois... Saint-Vulfran*, p. 17.
[2] Voir la note 1 de la page 301.
[3] Bibliothèque communale d'Amiens, manuscrit 18084, t. IV, p. 127.

consciencieux dessins de Duthoit, aussi bien que les belles photographies de M. Roux, permettront à MM. les membres du Congrès de s'assurer que ces œuvres du statuaire amiénois peuvent *passer*, en effet, *pour de bons morceaux*.

On serait tenté, au premier abord, d'attribuer le groupe de sainte Anne avec la Vierge enfant, ainsi que la statue de saint Charles Borromée, à un autre ciseau que celui qui a sculpté la *Gloire*.

Toutefois, un examen plus attentif fait bientôt découvrir certains détails qui révèlent qu'ils sont bien de la même main.

Il ne faut pas, d'ailleurs, perdre de vue que la *Gloire*, conçue dans un but décoratif, — et, à cet égard, elle est pleinement réussie, — que la *Gloire*, disons-nous, est faite pour être regardée à une certaine distance.

Les statues, au contraire, destinées à figurer aux côtés de l'autel, se trouvent forcément plus rapprochées des assistants.

Ajoutons, comme renseignement, qu'elles sont sculptées dans le bois, tandis que la *Gloire* est de plâtre. Disons aussi que les statues reposent sur d'élégants piédestaux, dont les quatre faces sont ornées de gracieux motifs de décoration manifestement exécutés par le même artiste, Cressent.

Signalons enfin la ressemblance qui existe entre la *Gloire* de Saint-Charles et celle de l'église de Saint-Acheul-lez-Amiens. Cette dernière paraît remonter à la même époque environ [1] : serait-elle de la même main, ou son auteur s'est-il simplement inspiré de l'œuvre de Cressent? La seconde hypothèse nous semble la plus vraisemblable.

BUSTE DE LOUIS, DUC D'ORLÉANS, GOUVERNEUR DU DAUPHINÉ.

Le *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, par M. Émile Bellier de la Chavignerie [2], attribue à « Cressent, sculpteur français, né dans le dix-septième siècle », deux anges adorateurs de la collégiale d'Abbeville, un groupe de l'Assomption dans

[1] Suivant notre opinion personnelle, la *Gloire* de Saint-Acheul serait postérieure à celle de Cressent de quelques années.

[2] 1882, t. I, p. 321.

l'église de l'Hôpital général d'Amiens (il s'agirait donc de *François* Cressent), et un buste en plâtre, que possèdent les galeries de Versailles, de Louis d'Orléans, ancien gouverneur du Dauphiné.

Ce buste, haut de 0m,58, se trouve effectivement à Versailles (vestibule n° 23, n° 479) : nous ignorons sa provenance; c'est une bonne œuvre *de sculpteur*, qui a mérité d'être copiée en marbre par Valois. La copie, très ressemblante pour les traits et le costume, a la tête droite; dans l'original, elle est penchée en avant [1].

Ici, nous sommes arrêté par une difficulté : le buste conservé à Versailles est-il bien de *François* Cressent? Son fils *Charles*, l'ébéniste, avait exécuté, du même personnage, un buste de bronze qui figure aujourd'hui dans la bibliothèque Sainte-Geneviève [2]. N'y aurait-il pas quelque confusion entre les deux artistes? C'est un point que nous n'avons pu éclaircir encore, malgré diverses démarches auprès de la direction du Musée de Versailles.

STATUES DANS L'ÉGLISE DE CONTY, PROVENANT DE L'ANCIENNE ÉGLISE DES CARMES, A AMIENS.

Ces statues, provenant de l'ancienne église des Carmes, sont aujourd'hui dans l'église de Conty (Somme).

Quelle date devons-nous leur assigner? Avaient-elles été exécutées pour l'église des Carmes qui fut construite de 1714 à 1721, ou pour celle qui l'avait précédée? La première hypothèse est la plus vraisemblable, surtout pour les statues de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix, qui sont, vraisemblablement, postérieures, — la seconde surtout, — à la canonisation de saint Jean de la Croix, qui fut célébrée à Amiens avec une pompe extraordinaire, pendant huit jours, à partir du 18 avril 1727.

Pourtant, nous devons dire que Pagès, décrivant l'église des Carmes avant sa reconstruction, parle déjà des statues de la Sainte Vierge et de saint Joseph, « posées en pied dans les entrecolonne-

[1] Note de M. Charles Gosselin, conservateur du Musée national de Versailles.
[2] De Champeaux, *loc. cit.*

ments de l'autel » (I-411). Peut-être ces statues étaient-elles celles de Cressent, qui les aurait exécutées antérieurement aux deux autres.

STATUE DE SAINTE GENEVIÈVE A LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Cette statue de sainte Geneviève appartenait autrefois aux religieuses de la Providence, d'Amiens.

C'est une tradition qu'elle fut amenée à la cathédrale pour prendre, sur l'autel de la Raison, la place de la pauvre déesse, lorsque la fatigue, les soins de son ménage, ou d'autres motifs, la forçaient à s'absenter.

Pour répondre à cette nouvelle destination, une transformation était nécessaire : quelques coups de ciseau adroitement donnés firent donc tomber le voile qui recouvrait la tête de la sainte patronne de Paris; son manteau, complété par une grosse toile peinte en blanc, prit des allures de pallium, et le flambeau des vierges, qu'elle tenait à la main, devint un stylet quelconque, destiné à graver le texte des *Droits de l'homme* sur des tables qui remplacèrent l'agneau traditionnel sur le bras gauche de la pieuse bergère.

Le manuscrit de Baron[1], conservé de nos jours dans la famille H..., parle de ces mutilations.

La malheureuse statue subit encore d'autres vicissitudes : elle dut représenter la Liberté, dans une grande solennité révolutionnaire : même, elle aurait, dit-on, figuré à ce propos dans un feu d'artifice.

Malgré tant de misères et de dégradations, la statue de Cressent mérite de demeurer dans la cathédrale : on doit l'y conserver tout à la fois comme œuvre d'un artiste estimé et comme souvenir d'une époque tourmentée.

[1] Jean Baron, docteur en droit, bibliothécaire de la ville d'Amiens. 1761-1822.

ECCE HOMO DE BLASSET, RESTAURÉ PAR FRANÇOIS CRESSENT.

Cressent fut chargé de refaire les bras [1] d'une statue de Blasset, placée au cimetière Saint-Denis, à Amiens, et qui était réputée l'une des meilleures œuvres du célèbre sculpteur amiénois.

Cette statue, un *Ecce Homo*, donnée en 1628 par Gabriel de Sachy, premier échevin, fut restaurée en 1711, aux frais de son petit-fils, Joseph de Sachy, trésorier de France en Picardie. Elle figure aujourd'hui dans l'une des galeries, — dite *la Chapelle*, — au Musée de Picardie.

ANGES SUPPORTANT LA TRIBUNE DANS LA CHAPELLE DE L'ORATOIRE.

Outre le monument de Martin Galand, la chapelle de l'Oratoire renfermait encore, de Cressent, *deux anges* qui supportaient la tribune.

Déplacés vers 1860-1862, lors de la démolition de la chapelle, ces anges furent utilisés de nouveau, peu après, — vers 1863, nous a-t-on dit, — comme cariatides soutenant une tribune, dans une chapelle intérieure, dite du *Berceau*, de l'établissement des Dames du Sacré-Cœur.

C'est seulement il y a cinq ou six ans que ces religieuses les ont vendus à un collectionneur habitant, paraît-il, l'Angleterre, mais dont nous n'avons pu nous procurer l'adresse.

Il nous reste, heureusement, de ces deux élégantes figures, des dessins de Duthoit dont il nous a été possible de prendre le calque.

[1] D. Grenier, cité par M. Dubois, *Blasset*, p. 52.

MONUMENT DES CHANOINES HOULON DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Nous désespérions de pouvoir donner la description de cet intéressant monument, aujourd'hui détruit, lorsque le hasard nous a fait rencontrer, dans un manuscrit récemment acquis par la Société des Antiquaires de Picardie, un dessin de cette belle œuvre de Cressent : dessin bien médiocre, il est vrai, et trop imparfait pour que nous puissions songer à le reproduire ici, mais qui suffit, du moins, pour compléter la note suivante de Pagès (V-360) : à ce titre, c'est un précieux document.

« Une belle épitaphe de pierres blanches est élevée contre la « muraille de la chapelle de Saint-Louis, vis-à-vis l'autel. Deux « statues isolées, bien sculptées, hautes d'environ quatre pieds, « sont placées en pied aux côtés d'une grande table de marbre « noir, dans laquelle une inscription gravée en lettres d'or nous « apprend que M. Charles Houlon, mort le 29 août 1696 [1], pré- « chantre, chanoine et conseiller-clerc au bailliage, et vicaire- « général de Mgr l'illustrissime et révérendissime François Faure, « évêque d'Amiens, est enterré dans cette chapelle. L'une des « deux statues, sous la figure d'une fille, représente la Religion, « tenant le bâton de préchantre; l'autre statue, encore sous la « figure d'une fille, représente la Justice, tenant d'une main « une balance et de l'autre un sceptre, figures symboliques de la « charge de juge dans les affaires spirituelles que M. Houlon « exerçoit.

« On voit au bas, dans un cartouche rond, une autre table de « marbre noir dans laquelle sont gravés le nom et les qualités « de M. Nicolas Houlon, son frère [2], qui lui succéda dans la « dignité de préchantre. Cette belle épitaphe et cet ouvrage de « sculpture sont de la façon de M. Crescent, sculpteur de cette « ville. »

Le dessin [3] nous montre, en effet, dans la partie centrale du

[1] 24 avril 1686.
[2] Mort le 11 mars 1696. (Note de M. Dubois.)
[3] *Épitaphier*, p. 48.

monument, légèrement en saillie, l'inscription renfermée dans un cadre accompagné de chutes de feuilles de chêne pendantes à droite et à gauche; au-dessus, dans un cartouche, sommé du bâton de chantre, les armes du défunt : *d'or, au chevron de gueules accompagné de trois mouches de..., au chef denché de gueules.*

Au-dessus du cartouche, la corniche s'arrondit pour former un fronton cintré dominé par un couronnement qui se termine par une sorte de pot à feu surmonté d'une croix : au devant, deux anges, séparés par une tête de mort, reposent sur la corniche.

De chaque côté de l'inscription, et quelque peu en retrait par rapport à elle, est une statue que surmonte, vers l'extrémité de la corniche, un amortissement composé d'un pot à feu sur socle.

Les statues représentent : celle de droite, par rapport au visiteur, la Justice tenant de la main droite les balances, de la main gauche un sceptre; celle de gauche, la Religion, avec le bâton de chantre dans la main droite et un calice, surmonté d'une hostie rayonnante, dans la main gauche.

Le monument repose sur un cul-de-lampe orné d'une draperie fixée, au milieu, derrière une tête de chérubin, et retenue à chaque bout par la volute qui forme l'extrémité du boudin mouluré.

Entre la tête de chérubin et le fleuron, ou culot, qui termine l'ensemble, se trouve l'inscription du chanoine Nicolas Houlon.

Les deux inscriptions, du reste, existent encore à la cathédrale, dans la chapelle de Notre-Dame de Paix. Voici le texte de la première; l'autre n'a pu être déchiffrée, en raison de la hauteur à laquelle on l'a placée.

HIC
EXPECTAT RESURRECTIONEM
DOMINUS MAGISTER
CAROLUS HOULON,
PRESBITER, PRÆCENTOR AC CANONICUS
HUJUS ECCLESIÆ CATHEDRALIS,
IN JURIBUS LICENCIATUS,
QUONDAM
IN SEDE PRESIDIALI CONSILIARIUS CLERICUS
DEMUM

ILL^timi AC REV^timi FRAN. FAURE, EPISC. AMBIAN.,
VICARIUS GENERALIS OFFICIALIS,
PRO QUO SOLEMNIS OBITUS ANNUATIM
IN HAC ECCLESIA CELEBRATUR
DIE XXIV MENSIS APRILIS
QUI FUIT DIES EJUS EXCESSUS,
ANNI MDCIIII^xx VI,
ÆTATIS LVIII.
LECTOR BENE PRECARE.

TOMBEAU DE LA FAMILLE CRETON
AU CIMETIÈRE SAINT-DENIS, A AMIENS.

Il eût été bien facile, au commencement de ce siècle, de préserver au moins les restes de cette magnifique sépulture. Le dessin[1] de Louis Duthoit nous permet de juger du caractère imposant qu'elle présentait, malgré la simplicité de sa composition. C'était une œuvre de grand style. Pagès la décrit en ces termes[2] :

« Devant cette chapelle donnée par M. d'Ainval, il y a une autre « représentation pratiquée dans l'épaisseur de la muraille, laquelle « occupe toute la largeur de l'arcade; elle nous fait voir la figure « d'un ange qui, sonnant de la trompette, semble avoir réveillé « un cadavre encore enveloppé en partie de son suaire, et qui « sortant à demi de son tombeau, paroît effrayé au bruit de cet « instrument qui l'avertit de venir comparoître devant le tribunal « de Dieu, pour y être jugé. Ces deux figures de pierres blanches « ont été sculptées de grandeur naturelle, par M. Crescent, « sculpteur originaire d'Amiens. Leur disposition, leur attitude et « leur délicatesse rendent témoignage de l'habileté de l'ouvrier « qui les a travaillées. Une table de marbre noir, taillée en ovale « et placée dans un cartouche attaché à une grande pyramide, « donne à connoître par l'épitaphe qui y est gravée en lettres dorées, « que ce mausolée est placé dans cet endroit pour honorer la « mémoire de M. Adrien Creton, magistrat au bailliage et siège

[1] *Vieil Amiens*, série IV, p. 49.
[2] *Manuscrit*, édition Douchet, t. I, p. 149.

« présidial d'Amiens; il a été élevé par la piété et par les soins de « M. Adrien Creton, seigneur de Vuillameville, du haut et bas « Prousel, conseiller du Roy, second président au siège présidial « d'Amiens, et fils dudit Creton, enterré sous la voûte de ce cloître, « devant cette arcade. L'écu de ce seigneur est placé sur le haut « du mausolée : Il porte *d'azur à la croix engreslée d'argent :* « quoique le sculpteur n'y ait pas marqué les supports, on sçait « que ce sont deux lions... et pour cimier un lion naissant. »

L'historien Dusevel (*Monuments anciens et modernes de la ville d'Amiens*, 57e article) témoigne que le tombeau de la famille Creton « fixait l'attention des connaisseurs à cause du talent avec « lequel Cressent avait su animer et donner, pour ainsi dire, de la « vie, à l'ange admirable qui paraissait au haut de l'obélisque. La « draperie dont ce mausolée était en partie couvert, ressemblait, « dit-il, à une gaze légère, à un voile transparent... Pourquoi « faut-il, s'écrie le même auteur, que des vandales aient brisé le « superbe ouvrage de cet artiste... lors de la suppression du cime- « tière Saint-Denis?... Hâtons-nous cependant de le reconnaître, « ces vandales ont rendu, sans s'en douter, un éminent ser- « vice à la ville, car en faisant ainsi disparaître... ce tombeau « remarquable, ils ont effacé le souvenir de son ingratitude « envers un artiste qui l'a illustrée, qui lui a fait le plus grand « honneur. »

Nous avons tenu à reproduire textuellement ces passages des deux historiens amiénois qui avaient pu apprécier *de visu* la valeur de cette œuvre d'art.

Rectifions en passant une inexactitude de Pagès. Adrien Creton, président au bailliage d'Amiens, qui fit élever le superbe mausolée dont il vient d'être question, était le petit-fils, et non le fils, d'Adrien Creton, écuyer, magistrat au même bailliage. Son père avait nom Jean; il fut aussi conseiller au bailliage d'Amiens, et mourut le 27 octobre 1689. De sa femme, Élisabeth Fournier, il avait eu le président Creton.

Un dessin informe du monument se trouve au folio 104 *recto* de l'*Épitaphier* de Villers-Rousseville. (Archives de la Société des Antiquaires de Picardie, Manuscrit.)

STATUES A L'ABBAYE DE SAINT-JEAN, A AMIENS.

L'ancienne et riche abbaye de Saint-Jean, Ordre de Prémontré, possédait aussi plusieurs morceaux sculptés par Cressent. Citons d'abord, d'après Pagès, les statues de sainte Catherine et saint Augustin, placées dans la paroi en demi-cercle qui terminait l'église abbatiale du côté du chœur, derrière l'autel. Notons immédiatement que cette partie de l'édifice ayant été construite en 1706, il est à croire que les statues elles-mêmes sont postérieures à cette date, mais de peu de temps, sans doute, puisque Pagès en fait mention.

« Deux grandes figures comme nature, dit notre historien, sont « posées dans deux niches placées aux deux côtés de cet enfonce- « ment. Celle de la droite représente sainte Catherine, patronne « titulaire de cette abbaye et ancienne paroisse; celle de la gauche « représente saint Augustin, dont ces religieux se qualifient « chanoines réguliers. Ces deux figures sont en pied, avec les attri- « buts qui leur conviennent. Quoiqu'elles soient de bois, elles sont « peintes en marbre blanc feint, et furent faites par M. Crescent, « habile sculpteur de cette ville. » (I-203.)

L'église des Prémontrés renfermait encore, dressée contre un pilier « proche du chœur, une statue de pierre blanche, posée en « pied, de grandeur naturelle, qui représente, — c'est Pagès qui « parle, — saint Charles Borromée, vêtu d'un rochet, regardant « avec attention une croix qu'il tient à la main. Cette figure faite « par M. Crescent, sculpteur de cette ville, fut donnée par le « R. P. Picquet de Dourier, originaire d'Amiens, chanoine régu- « lier de cette abbaye[1]. Son écu y est sculpté en bas-relief. Il porte, « comme les personnes de son illustre famille : *d'azur, à la bande « d'or, chargée de trois merlettes de sable et d'un croissant mon- « tant de gueules posé sur le haut de la bande,* qui lui sert de « brisure[2]. »

[1] Le P. Picquet de Dourier nous semble devoir être identifié avec Pierre P. de D., chanoine de l'Ordre de Prémontré, frère du chanoine J.-B. P. de D. dont nous avons parlé ci-dessus, p. 292. (V. la *Généalogie P. de D.*, par M. Gaëtan DE WITASSE.)

[2] PAGÈS, t. I, p. 213.

Enfin, le maître de l'École des Arts d'Amiens, Sellier, dans un article dont nous avons déjà parlé [1], attribue à Cressent une statue de saint Michel, appartenant à la même maison.

Le manuscrit n° 400 de la Bibliothèque communale d'Amiens, *Description du cabinet des Prémontrés*, contient effectivement [2] le dessin d'un *modèle en cire* d'une statue de pierre de l'archange saint Michel, qui se trouvait contre l'un des piliers de la nef de l'église abbatiale. Est-ce le saint Michel de Cressent? C'est assez vraisemblable.

L'archange, levant le bras droit armé d'un glaive et tenant de la main gauche, par un geste fort élégant, une draperie flottante, menace Lucifer terrassé sous ses pieds, et qui cache son visage de son bras gauche replié. Le dessin, d'ailleurs, est trop imparfait pour que nous en donnions ici une copie.

Nous avons cherché vainement dans le manuscrit en question la reproduction des statues de sainte Catherine, de saint Augustin et de saint Charles Borromée.

CHAIRE, STATUES ET BAS-RELIEFS DES STALLES DU CHOEUR A L'ABBAYE DE CORBIE.

Des œuvres exécutées par Cressent pour l'église abbatiale de Corbie, il ne reste plus guère aujourd'hui que le souvenir. Ces œuvres, pourtant, ont joui d'une réputation manifestement légitime, qui aurait dû assurer leur conservation.

Sellier, le directeur de l'École des Beaux-Arts d'Amiens, dans un article dont nous avons déjà cité divers passages [3], conseille à ses élèves d'aller copier ces excellents modèles : « La sculp-« ture du chœur de l'abbaye de Corbie, par Cressent, surpasse, « leur dit-il, pour la figure, l'ornement, les lyons des stales (*sic*), « tout ce que nous avons de mieux dans la province. Nous « invitons les élèves de tous les pays à venir visiter ce bel « ouvrage. »

[1] Ci-dessus, p. 277.
[2] Planche CCCXVII.
[3] *Affiches de Picardie*, 1782, p. 154.

Le Père Daire met à l'actif de Cressent des « statues et bas-reliefs « des stalles du chœur, à l'abbaye de Corbie[1] ».

« Cressent, nous dit Dusevel[2], avait été chargé par M. le car- « dinal de Polignac des sculptures des stalles de Corbie et s'était « acquitté de ce travail avec un talent remarquable. » — « Les « séraphins qui soutenaient les niches des chaires de l'abbé et du « prieur étaient admirés des connaisseurs, et M. le cardinal de « Polignac disait qu'on ne voyait à Rome rien de plus magnifique « en ce genre[3]. »

Le même historien parle ailleurs d'une « magnifique chaire, « due au ciseau de Cressent... que ses ingrats concitoyens laissèrent « mourir à l'hôpital[4] ».

Nous sommes heureux de pouvoir compléter ces notes succinctes par six dessins trouvés dans les cartons de M. Duthoit.

Ajoutons que le cardinal Melchior de Polignac, soixante-quatorzième abbé de Corbie, posséda ce bénéfice de 1713 à 1741[5]. Cressent était donc en pleine possession de son talent, lorsqu'il fut appelé à concourir à la restauration de la célèbre abbaye.

FRONTON DE LA GRANDE PORTE DU CIMETIÈRE SAINT-DENIS, A AMIENS.

« La grande porte du cimetière, à l'angle de la rue de Noyon « et du collège, avait été reconstruite en 1725, pour 1,500#. « La trente-et-unième lithographie de la collection du *Glaneur* « nous la représente sous la forme d'un arc surbaissé, accompagné « de deux pilastres d'ordre toscan, soutenant un fronton circu- « laire[6]. Dans le tympan, planait l'archange saint Michel, tenant « des balances pour le pèsement des âmes[7]. Cette belle composi-

[1] *Histoire littéraire d'Amiens*, p. 285.
[2] *Biographie... du département de la Somme*, p. 212.
[3] *Histoire d'Amiens*, 1848, p. 417.
[4] *Églises, châteaux... : Église Saint-Pierre de Corbie*, p. 7.
[5] Hector Josse, *Notice historique sur l'abbaye de Corbie :* journal *le Dimanche*, numéro du 15 octobre 1882.
[6] Voir aussi le dessin d'ensemble donné dans le *Vieil Amiens*, série IV, p. 30.
[7] *Vieil Amiens*, série IV, p. 33.

« tion était due à l'habile sculpteur amiénois François Cressent [1]. »

Une note trouvée dans un registre aux comptes de la ville d'Amiens, pour les années 1721-1729, serait de nature à nous faire douter de cette attribution ou, tout au moins, donnerait à penser que Cressent ne fut pas seul chargé de ce travail.

« Recette du patrimoine et petit octroy de la ville d'Amiens...
« Recette et dépense de 1726 :

« Au sieur Dupuis, sculteur, pour ouvrage à la porte de Saint-
« Denis, par mandement du 18 février 1726. 100#. »

D'autre part, un registre différent renferme la mention suivante, qui ne concorde pas absolument avec celle qu'on vient de lire :

« Compte présenté le troisième jour de mai 1734, par Magd.
« Castelet, veuve de J.-B^te Buttel, vivant receveur des deniers
« patrimoniaux et d'octrois de la ville d'Amiens... (1726).

« Payé au sieur J. B^te Dupuis, sculteur (*sic*) en cette ville,
« pour ouvrages de sculture par luy fait pour la ville aux quatre
« maisons construites à neuf, scize rue de la Viesserie, apar-
« tenantes à la ville, et au *Portail du cimetière de S. Denis,*
« suivant son mémoire arresté au bas duquel est un mandement
« du 3 juillet 1726, quittance, cy... 150#. »

En marge est mentionnée l'approbation de cette dépense, sur le vu des pièces justificatives.

On remarquera qu'il y a loin de cette somme, dont il faut encore retrancher la part des quatre maisons, à celle de 1,500 livres rapportée par Goze, et que nous avons aussi rencontrée dans Machart [2].

A moins donc d'admettre que la dépense a été supportée par divers budgets, — celui de la ville, celui du cimetière Saint-Denis, s'il en avait encore un particulier à cette date... — nous serions disposé à croire que l'assertion de Goze, est exacte et que Dupuis n'eut dans son lot qu'une partie secondaire de l'ornementation. Remarquons bien que né en 1698, il n'avait alors que vingt-sept ans et débutait seulement dans la brillante carrière qu'il devait accomplir.

Les registres aux délibérations de l'échevinage ne nous ont fourni aucun renseignement qui nous permît d'éclaircir la question. Ils ne parlent que de la reconstruction des maisons ci-dessus.

[1] Goze, *Rues...*, t. IV, p. 29.
[2] Bibliothèque communale d'Amiens, manuscrit, t. VIII, p. 124.

Les obligeantes recherches de M. l'archiviste Durand sont également demeurées sans résultat.

Rappelons que la porte du cimetière Saint-Denis a été démolie en 1825, après un siècle d'existence.

« ECCE HOMO » DANS L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN, A AMIENS.

La *Description du cabinet des Prémontrés*, manuscrit coté 400 à la Bibliothèque communale d'Amiens, renferme, au folio 89 du tome Ier, le dessin d'un *Ecce Homo*, d'une belle exécution, qui est dit : « *Ecce Homo* dans l'église Saint-Germain. »

Cette statue est-elle celle que Cressent avait exécutée pour Saint-Germain et que le *Voyage pittoresque* de L.-A. de Vermont nous donne comme un de ses chefs-d'œuvre ? Est-ce celle du sculpteur Lecomte qui fut offerte à Saint-Germain, en 1671, par Claude De Court, et qui devait avoir aussi un véritable mérite, étant donné le nom de son auteur ? Toutes nos recherches à ce sujet sont demeurées infructueuses.

Nous ferons seulement remarquer, à titre de simple présomption, l'analogie très grande qui existe entre l'*Ecce Homo* du manuscrit et celui de Blasset, restauré en 1711 par Cressent (ci-dessus, p. 296). En outre, l'*Ecce Homo* du manuscrit est posé sur une console ornée de têtes d'anges qui rappellent par leur agencement celles du monument de Vitry (ci-dessus, p. 285).

Cette console, du reste, existe encore aujourd'hui à son emplacement primitif, et cette circonstance nous amènerait à penser que le dessin du manuscrit se rapporte bien à l'*Ecce Homo* de Cressent.

Nous savons, en effet, que ce morceau de sculpture remplaça, à une date postérieure au 2 août 1693, l'œuvre de Lecomte qui aurait été reportée près de la chapelle des fonts baptismaux [1]. Il est bien probable que Cressent exécuta, en même temps que la statue, la console qui devait la supporter : d'autant plus que Pagès [2] nous apprend que l'*Ecce Homo* de Lecomte était « élevé

[1] Guérard, *Saint-Germain*, p. 234.
[2] Tome Ier, p. 96.

sur un petit *piédestal* ». A moins de supposer une confusion de termes assez peu vraisemblable de la part de Pagès, il s'ensuit que la console est postérieure à la statue de Lecomte, c'est-à-dire qu'elle a dû accompagner la statue de Cressent. Tout ceci, du reste, correspond bien avec la date présumée du manuscrit, qui est de 1712 environ.

C'est donc à tort, suivant nous, que le docteur Goze[1] attribue la console à Lecomte.

CHAIRE AUX JACOBINS.

« Parmi les monuments qui décoraient la nef (de l'église des « Jacobins), on remarquait... une chaire très élevée, en forme de « baldaquin, faite par Cressent, excellent sculpteur amiénois[2]. »

D'autre part, nous lisons ce qui suit dans les *Manuscrits de Pagès* (édition Douchet, I-229) : « Contre la muraille, à gauche « de la nef, on voit une grande chaire de prédicateur délicate- « ment sculptée en bois, de coulleur naturelle ; elle est soutenue « par quatre figures d'animaux qui servent ordinairement d'attri- « buts aux quatre Évangélistes, c'est-à-dire celle d'un homme, de « l'aigle, d'un lion et d'un bœuf. Sur la face du milieu de cette « chaire, on voit un religieux dominiquain qui du haut de sa chaire « annonce la parole de Dieu à un grand peuple placé dans l'audi- « toire, sculpté en bas-relief dans un cartouche.

« Sur les angles de cette chaire sont placés deux moyennes « figures isolées de deux autres religieux, sculptées en bosse. Le « couronnement de cette chaire est surmonté par la figure isolée « d'un ange, ayant les aisles étendues, et embouchant une trom- « pette, qui semble s'envoler pour porter par toute la terre la « parole de son divin maître. »

Bien que Pagès ne nous nomme pas l'artiste qui exécuta cette chaire, il est vraisemblable que sa description s'applique à l'œuvre de Cressent.

---

[1] Goze, *Rues...*, t. III, p. 151.
[2] Goze, *Rues...*, t. IV, p. 61.

VIERGE AU COLLÈGE, A AMIENS.

Un registre conservé aux archives départementales de la Somme, dans le fonds du collège d'Amiens, et portant pour titre : « Dépense pour le bâtiment : 1699 », renferme la note suivante [1] :

Page 17 : « Le sculpteur. »

« J'ay donné à M. Cressant, suivant sa quittance, pour la figure « de la Vierge et le pié qui la soutient, 110#. »

STATUE AU CIMETIÈRE SAINT-DENIS, A AMIENS.

Nous ne connaissons cette statue que par les quelques lignes suivantes tirées des *Manuscrits de Pagès* (I-155) :

« Proche de cette représentation (monument de la famille « Roche), on voit une table de marbre noir, dans laquelle est « gravée l'épitaphe de M. Palyart.

« Devant cette épitaphe, est posée une statue de pierres blan- « ches, de grandeur naturelle, faite *depuis peu* par le sieur Cres- « cent, sculpteur de cette ville; elle accompagne l'épitaphe de « M. Jean Palyart, bourgeois et marchand de cette ville. »

MONUMENT DE LA FAMILLE BOISTEL DANS L'ÉGLISE COLLÉGIALE SAINT-FIRMIN-LE-CONFESSEUR, A AMIENS.

Voici, d'après les *Manuscrits de Pagès* (édition Douchet, I-45), la description de ce monument à présent disparu, l'église qui le renfermait ayant été démolie vers 1795 :

« Contre une... colonne de l'église... proche le jubé, on voit « l'épitaphe de M. Antoine Boistel, ancien eschevin de cette ville, « mort le 15e septembre 1697, et de demoiselle Marguerite de La

[1] Communication de M. Tilloy, archiviste adjoint.

« Haye, son épouse, morte le 30e juin 1686, ainsi que le men-
« tionne l'inscription gravée en lettres d'or, dans une table de
« marbre noir que firent placer Messieurs leurs enfants, en 1711,
« savoir MM. François et Louis Boistel, chanoines de la cathédrale
« d'Amiens, et Antoine Boistel, seigneur de Welles. Cette table de
« marbre est posée sous un cartouche de marbre blanc, dans lequel
« est représenté en bas-relief et en médaille la figure ou buste
« dudit Boistel le père. Elle est accompagnée de deux génies ou
« figures d'enfants, dont l'une tient un flambeau éteint et renversé,
« symbole véritable de la mort, et l'autre tournant la tête au côté
« opposé à la médaille dudit Boistel, témoigne par ses pleurs la
« douleur qu'il ressent de la mort de ce défunt. Sous cette épitaphe
« est l'écu de ses armes sculpté en bas-relief. Il porte : *d'azur à une*
« *patte de griffon d'or posée en chef, et une croix recroisettée*
« *aussi d'or posée en pointe, à la fasce d'argent chargée de trois*
« *merlettes de sable*. Ce morceau de sculpture est de M. Cressent,
« sculpteur de cette ville. »

CRUCIFIX.

D'après M. A. de Champeaux (*Le Meuble*, II-124), le catalogue de l'une des ventes de Charles Cressent, l'ébéniste, attribue à François Cressent *un christ de bois.*

« Dans la sacristie des Carmes, nous dit le docteur Goze (*Rues...*,
« IV-129), un Christ en croix en marbre blanc d'une seule pièce,
« du sculpteur Cressent, passait pour un chef-d'œuvre. »

Une note du « Manuscrit des Carmes », qui appartient à M. le chanoine Roze, nous fait connaître l'origine de ce christ et nous renseigne sur le prix qu'il avait coûté. On remarquera qu'il provenait des familles Boistel et Galand, dont nous avons déjà mentionné les noms à propos de deux monuments funéraires :

« On nous fait présent du crucifix de marbre qui est dans la
« salle.

« Le 8 novembre 1734, Notre Seigneur ayant disposé de

« Mlle Charlotte Filleux, épouse de M. Galand, marchand, échevin « et juge consul de cette ville d'Amiens, huict jours après par recon- « naissance aux services qu'on avoit rendu à la défunte durant sa « maladie, le même M. François Galand insigne bienfaicteur de cette « maison, que nous avoit quelques années auparavant fait présent « des deux grands bénitiers de marbre qui sont en notre église et « qui lui avoient coutés 190#, nous fit encore présent, pour orner « notre salle, du beau crucifix de marbre qu'on y a placé, qui a couté « plus de 500# et qui est un chef d'œuvres de M. Cressant, « très habile sculpteur de cette ville d'Amiens, qui a lui-même « déclaré l'avoir vendu 500# à M. Boitel, chanoine de Notre-Dame « et oncle dudit M. Galand. » (Page 152.)

Au témoignage de Sellier, Cressent « réussissait supérieurement « dans les petits christs. Il y en a, dit-il, un certain nombre de « répandus dans les couvents, chez les prêtres, etc., où on les con- « serve précieusement [1] ».

SCULPTURES EXÉCUTÉES AU CHATEAU DE FOLLEVILLE (SOMME).

Le précieux ouvrage de M. de Beauvillé : *Documents inédits* concernant la Picardie (IV-584, pièce CCLIV), mentionne la quittance suivante, dont nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'intérêt :

« J'ai reçu de M. le marquis d'Esclainvilliers la somme de cent- « cinquante livres sur celle de deux cens qu'il me doit pour travail « de sculture (*sic*) que j'ai fait au château de Folville (*sic*), qui « servira à orner le grand sallon (*sic*) du bâtiment neuve (*sic*), et « les armes de mon dit seigneur que j'ai mis au fronton dudit bâti- « ment, dont je lui tiendrai compte.

« Fait à Folville, le vingt-trois décembre mil sept cent trente un.

« CRESSENT. » (Orig. pap.)

[1] Note conservée aux Archives du département, indiquée par M. Pinsard.

Le marquis d'Esclainvilliers dont il est ici question était Charles-Thimoléon II de Séricourt, qui avait fait ajouter à l'ancien château de Folleville un corps de bâtiment dont il est question dans les Manuscrits du bourgeois Sellier, conservés à la mairie de Montdidier.

La durée de cet édifice devait être bien éphémère. Celui qui mettait ainsi tous ses soins à le faire décorer par un artiste renommé ne pouvait prévoir que, moins d'un demi-siècle après, en 1777, son gendre et successeur, le comte de Mailly-Haucourt, le ferait détruire pour reconstruire avec ses matériaux le château de Mailly-Raineval dont il affectionnait plus particulièrement le séjour.

Il est à croire que les sculptures de Cressent furent alors transportées à Mailly-Raineval, mais c'est en vain qu'on les y chercherait aujourd'hui, car cette demeure seigneuriale a subi depuis un sort analogue à celui de Folleville : plus triste même, car ses ruines elles-mêmes ont disparu.

ANGES ADORATEURS, AUTEL A LA ROMAINE ET LAMBRIS A L'ÉGLISE SAINT-GEORGES D'ABBEVILLE.

Un érudit abbevillois, M. Charles Wignier, membre de la Société d'Émulation d'Abbeville, veut bien nous communiquer la précieuse note qui suit :

« 1732, 25 avril, les *Manuscrits Siffait* mentionnent un accord « entre les curé et marguilliers de la paroisse Saint-Georges, et « le sieur Cressent, sculteur d'*Amiens,* pour faire un autel à la « Romaine, avec les deux anges adorateurs et le lambris de bois « d'Irlande, pour la somme de 3,000^{tt}, payable en trois fois, « de six mois en six mois; et un an pour faire l'ouvrage, sujet à « visite.

« Le 1er février 1733, on a placé les deux anges adorateurs, à « quatre heures et demie, et on dit ensuite les vêpres du Saint-« Sacrement. »

ANGES ADORATEURS ET GLOIRE POUR METTRE LE SAINT SACREMENT, DANS L'ÉGLISE COLLÉGIALE SAINT-VULFRAN, A ABBEVILLE.

« Les deux anges adorateurs, nous disent les mss de M. Siffait, « ont été faits depuis [1] par le sieur Cressent, de la ville d'Amiens, « sculpteur fameux... La gloire qui sert pour mettre le soleil pendant « l'octave de la Fête-Dieu fut faite aussi par le sieur Cressent, vers « l'an 1735. » (E. Praroxd, *Saint-Vulfran d'Abbeville*, p. 56.)

Ces anges étaient de bois, peint de manière à imiter le marbre : Douville les appelait deux chefs-d'œuvre. (*Almanach de Ponthieu :* 1783.) Que sont-ils devenus? Toutes nos recherches à ce sujet sont demeurées vaines.

Pourtant, il est certain que ces deux morceaux de sculpture ont joui d'une véritable notoriété, car nous les avons trouvés mentionnés dans plusieurs auteurs.

« Il y a quelques années, nous dit M. Charles Wignier, d'Abbe- « ville, il y avait une *Gloire* au-dessus du tabernacle de Saint-Vul- « fran; comme elle cachait les reliques du saint patron de l'église, « on l'a enlevée et on l'a placée sur le tabernacle de la chapelle « des *Mères chrétiennes*, qui fait pendant à celle de la Vierge. « Cette *Gloire* serait-elle celle de Cressent? »

BUSTES DE CÉRÈS ET DE CLÉOPATRE.

Nous avons déjà rencontré le nom de la famille Galand à propos de diverses œuvres de Cressent (ci-dessus) : nous allons le retrouver encore dans les lignes suivantes que nous extrayons de l'*Almanach de Picardie*, année 1757 :

« Il y a dans deux maisons particulières des ouvrages de marbre « blanc de Cressent : ce sont deux pendants, qui représentent, « l'un une Cérès, l'autre une Cléopatre. La Cérès est chez M. Galand,

[1] C'est-à-dire après 1716, date de la démolition de l'ancien maître-autel de Saint-Vulfran, qui fut remplacé par un autel à la romaine.

« rue des Vergeaux, et la Cléopatre chez Mme Lucet, rue des Lom-« bards. Cette dernière est à vendre. »

Ces deux bustes sont aussi mentionnés par le P. Daire, dans son *Histoire littéraire d'Amiens*, p. 285.

DIVERS.

Deux urnes destinées au jardin des Van Robais, à Abbeville, sont mentionnées dans l'*Almanach de Ponthieu*, année 1783, et dans l'*Histoire littéraire d'Amiens*, par le P. Daire (p. 285).

Vermont, dans son *Voyage pittoresque*, cite aussi une *Flore* à la Petite Hotoie, à Amiens.

XIII

LA « BOURSE » DE LILLE.

Dans son important ouvrage sur la *Renaissance en France*, M. Léon Palustre dit, au sujet de la « Bourse de Lille » : « Plusieurs siècles se sont écoulés, depuis que ce monument est devenu le principal ornement de la ville de Lille, et rien ne nous empêche encore aujourd'hui d'en saisir la robuste élégance. Le rez-de-chaussée, jadis si sévèrement décoré avec son appareil de bossages, ses tympans semi-circulaires et ses irrégularités voulues, a été, il est vrai, défiguré; et il en est de même de la toiture devenue veuve de ses importantes têtes de cheminée sobrement sculptées. Mais tout le reste de l'édifice est aussi complet que le premier jour; et l'on peut admirer à son aise la riche et sévère ornementation des deux étages supérieurs... Ce chef-d'œuvre est l'un des plus remarquables, à tous égards, de l'architecture flamande[1].

[1] Voir ci-contre, planche XI.

Planche XI. Page 312

BOURSE DE LILLE

« Difficilement trouverions-nous ailleurs une plus grande habileté de composition, une aussi parfaite entente des effets décoratifs. L'artiste a su éviter à la fois la lourdeur et la sécheresse, deux défauts qui marchent souvent côte à côte [1]. »

Nous avons cru devoir reproduire en tête de notre travail les lignes qui précèdent, dans lesquelles le savant auteur de la *Renaissance en France* a fait ressortir, avec l'autorité qui s'attache à ses appréciations, le caractère artistique de la Bourse de Lille. Ce témoignage suffira pour faire comprendre à nos lecteurs que le monument mérite les recherches que nous lui avons consacrées, et qu'il est digne d'être étudié non seulement au point de vue local, mais aussi sous le rapport de l'histoire de l'architecture en général.

Ce travail sera divisé en quatre parties : 1° circonstances et conditions dans lesquelles la Bourse a été construite ; 2° étude descriptive de ce monument ; 3° son architecte et ses rapports avec d'autres édifices ; 4° la Bourse dans notre siècle.

I

CIRCONSTANCES ET CONDITIONS DANS LESQUELLES LA BOURSE A ÉTÉ CONSTRUITE.

Durant la première partie du dix-septième siècle, sous la domination des archiducs Albert et Isabelle, Lille était plus encore qu'auparavant une cité riche et florissante. De 1603 à 1605, un premier agrandissement de la ville avait été opéré ; il y en eut un second en 1617. Le commerce et l'industrie s'y étaient considérablement développés. On y teignait et fabriquait des étoffes légères et élégantes désignées sous les noms : de *sayettes*, tissus en pure laine de couleurs variées ; de *tripes de velours*, tissus unis ou à dessins, et de *bourettes*, tissus de laine et de soie mélangées ; cette industrie occupait environ vingt mille personnes. Lille était en outre le centre d'un commerce considérable d'huiles à brûler, que l'on obtenait à l'aide des colzas et des œillettes cultivés dans les environs et des innombrables moulins à vent qui s'élevaient sur

[1] L. Palustre, *la Renaissance en France*. Paris, Quantin, 1879, p. 7.

les remparts et dans les faubourgs [1]. Ces industries qui trouvaient des débouchés considérables en France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, et même en Asie et en Afrique, attiraient à Lille un grand nombre d'étrangers et beaucoup de négociants et de courtiers de commerce des villes voisines et de la région.

Les marchands de Bruges, d'Anvers et d'Amsterdam, de Paris, de Rouen, de Lyon et de Toulouse, avaient, pour traiter leurs affaires, un édifice, un abri couvert, désigné sous le nom de *Bourse*, qui leur était spécialement affecté. A Lille, les commerçants et les industriels se réunissaient en plein air, chaque jour excepté le dimanche, à midi et le soir, autour de la fontaine au Change et de la chapelle des Ardents, deux petits monuments qui se trouvaient au milieu de la grand'place. Sous un ciel comme celui de la Flandre, ils avaient souvent à souffrir des intempéries des saisons; parfois même les réunions ne pouvaient être tenues.

Au milieu du dix-septième siècle, en 1651, une circonstance se produisit qui permit de modifier cette situation. La ville, qui avait besoin d'argent pour construire des casernes, mit en vente un groupe de maisons bordant la grand'place qui était désignée sous le nom de Beauregard, et l'acquéreur démolit ces maisons dans l'intention d'en reconstruire d'autres. Mais, comme le dit un document de l'époque, « discours seroit esté meu parmy tout le peuple, qu'il importoit grandement pour l'établissement et ornement d'icelle ville, que ladite place demourast ouverte et aplanie, pour servir de belle prospective comme estant à l'opposite de la maison Échevinale et d'une autre place publique, à laquelle se prend à tous moments accès [2] ». Et, en même temps que le peuple demandait qu'on régularisât la place afin de faciliter la circulation et de dégager les monuments, les industriels et les négociants voulurent aussi mettre à profit la situation : « aucuns marchans, ajoute le document que nous venons de citer, suggérèrent aux eschevins d'icelle ville de faire bastir en quarré, à l'endroit où estoit la fontaine au Chambge et à l'environ, une bourse à usaige de marchans, qui seroit environnée et enclose de belles maisons, en telle extendue que le requiert tel ouvrage et structure, avec ornements

[1] E. Van Hende, *Lille et ses institutions communales*. Lille, 1888, p. 216.

[2] Archives départementales du Nord, fonds de la Chambre des comptes, B. 1667. 72e registre des chartes, f° 8.

de considération; et mesmes ont proposé de l'emprendre et faire le tout à leurs frais et despens, pourveu que leur soit accordé et laissé le fond (de terrain) à ce propre et nécessaire [1]. »

Les échevins de Lille, à qui les négociants et les marchands présentèrent ces observations, les trouvèrent très avantageuses pour la population en même temps que pour l'embellissement de la ville. Ils s'adressèrent au souverain [2] des Pays-Bas qui était Philippe IV, roi d'Espagne, et le prièrent, en lui rappelant que Lille s'était toujours montrée fidèle et docile, de concéder, avec le terrain demandé, l'autorisation nécessaire pour construire, sur la place qui faisait partie du domaine public. Le gouvernement espagnol laissait les provinces et les villes des Pays-Bas s'administrer presque complètement par elles-mêmes. Aussi, après avoir pris l'avis du comte de Rœulx, gouverneur des villes et châtellenies de Lille, Douai et Orchies, et des maîtres de la chambre des comptes de Lille, il octroya aux échevins, par lettres patentes datées du 7 juin 1651, tout ce qu'ils demandaient. Il émettait certaines conditions, dont celles qui avaient quelque importance avaient été sans doute proposées par l'échevinage. La Bourse devait être entourée de maisons particulières toutes de même construction; les maisons ne devaient pas avoir plus de trente-sept pieds de haut, afin de ne pas nuire aux habitations et aux monuments des rues voisines; l'argent qui reviendrait de la vente du terrain cédé par le domaine royal appartiendrait à la ville et serait consacré par elle à la réparation des fortifications.

Les lettres patentes ajoutaient que, pour rappeler la libéralité du souverain, chaque maison lui serait redevable de deux chapons tous les ans, et que le monument ne porterait pas d'autres armes que celles de Philippe IV, à moins d'une permission spéciale du Souverain.

Les préliminaires que nous venons d'exposer ne sont pas sans intérêt et sans importance. Il en résultait que le nouvel édifice devait être élevé sur un terrain bordant la grand'place, en regard du palais Rihour, de la grand'garde et de la halle échevinale, trois

[1] Archives départementales du Nord, fonds de la Chambre des comptes, B. 1667. 72e registre des chartes, f° 8.

[2] Archives de la ville de Lille. Supplique des échevins au Roi. Carton 145, 3e dossier.

remarquables monuments; qu'il devait être formé, sur ces quatre façades extérieures, de maisons particulières, et ne pouvant monter à plus de trente-sept pieds de haut : c'étaient des conditions qui ne permettaient guère de donner facilement à la nouvelle construction un aspect monumental. On doit aussi conclure de ces préliminaires que ce sont les gens du peuple et les négociants de Lille qui ont pris l'initiative de l'embellissement de la grand'place et de la construction d'un édifice qui ne devait rien coûter à la ville; l'échevinage et le pouvoir royal n'ont fait qu'accéder à leurs demandes. On trouverait peut-être difficilement, dans l'histoire du passé, un autre exemple d'un édifice construit en ces conditions, ailleurs que dans les Pays-Bas, contrée où l'esprit d'association avait toujours été puissant, où les habitants des grandes villes se faisaient remarquer par leur amour pour les libertés municipales et pour l'embellissement de leur cité.

Les lettres patentes du roi Philippe IV, qui sont datées de Bruxelles, 7 juin 1651, tardèrent sans doute à être expédiées. Il n'en fut donné lecture que le 12 septembre de la même année aux membres de l'échevinage, qui ordonnèrent de les faire signifier à la chambre des comptes de Lille [1]. Trois jours après, elles étaient entérinées dans les registres des Chartes de cette chambre [2]. Et immédiatement les échevins et les huit-hommes s'occupèrent du nouvel édifice avec une activité, une intelligence et un succès qui méritent d'attirer l'attention.

Il y avait d'abord à mener à bonne fin l'opération financière. On s'en était déjà occupé; car, dès le commencement d'octobre, trois plans sur terre et un plan en relief étaient prêts, et l'on y avait joint une note détaillée sur la construction de l'édifice [3] et un état des vingt-quatre lots de terrain, formant la partie extérieure de la Bourse, sur lesquels devaient être élevées vingt-quatre maisons, avec une instruction très détaillée ayant pour titre : *Conditions pour les vingt-quatre maisons qui se doibvent ériger aux quatre faces du carré de la Bourse* [4].

[1] Registre aux résolutions du magistrat, p. VIII, f° 262.

[2] Archives départementales du Nord à Lille, fonds de la Chambre des comptes. Registre aux chartes, B. 1667, p. VIII.

[3] Registre aux résolutions du magistrat, p. VIII, f° 262.

[4] Archives communales de la ville de Lille, registre AA, f°s 271 et suiv.

Les acquéreurs devaient prendre l'engagement de construire une maison, sur leur lot de terrain, en se conformant en tous points au modèle tracé sur le plan; fondations, caves, murs de séparation, conduits d'eau, sculptures des façades, toitures, matériaux, construction, tout était à leurs frais. A leurs frais aussi, les parties intérieures de la Bourse, galeries, colonnes, correspondant à chaque lot. La dépense nécessaire pour les portiques, les écussons et les sculptures des quatre entrées principales était supportée par les vingt-quatre acquéreurs au prorata du prix de leur lot de terrain. La ville n'avait d'autre charge que le pavement de la cour intérieure, des galeries qui devaient l'entourer, et des quatre entrées; et ce travail fut opéré avec les matériaux provenant de la démolition de la fontaine au Change. Pour les vingt-quatre maisons, le travail devait être commencé en mars 1652, se continuer en s'élevant partout à la fois au même niveau et être achevé avec la Bourse intérieure, en 1653. Si des différends survenaient entre les propriétaires et les directeurs du travail employés par la ville, c'est aux échevins qu'il appartenait de prononcer.

Ces conditions étaient léonines et ces mesures rigoureuses. Mais elles étaient indispensables pour arriver à former un monument avec vingt-quatre maisons particulières; et l'excellence de la situation de ces habitations au point de vue du commerce permettait de se montrer exigeant. En effet, dès le commencement d'octobre 1651, quelques jours après l'enregistrement des lettres patentes, les vingt-quatre lots avaient trouvé parmi les commerçants, les marchands et les hommes de métier, tels que tailleurs et épiciers, des acquéreurs empressés pour des prix variant entre 950 florins et 2,733 florins 6 patars et 3 deniers, ce qui forma une somme totale de 51,466 florins 13 patars et 4 deniers, dont la ville bénéficia [1]. En ajoutant à cette somme, qui équivaudrait à plus de 200,000 francs en monnaie d'aujourd'hui, le prix auquel pouvait être estimée la Bourse intérieure construite aux frais des acquéreurs, on pourra se faire une idée de l'excellence de l'opération entreprise par la ville. Et lorsque l'on saura que le monument commencé le 8 mars 1652 fut achevé, en d'excellentes conditions, au mois d'octobre 1653, on reconnaîtra que les négociants de Lille

[1] Archives communales de la ville de Lille, registre B, f°s 263 et suiv.

qui avaient conçu le projet et les échevins qui le menèrent à bonne fin montrèrent, en cette affaire, de rares qualités comme administrateurs.

Le caractère monumental de la construction qui était de nature à accroître les dépenses était bien déterminé. Dans une pièce ayant pour titre : *Touchant la Bourse prétendu à ériger,* il est déclaré que les frontispices des maisons seront « de grès de nette taille en pierre d'Ecaussines et agensés selon les règles d'architecture » ; plus loin il est dit que « rien ne sera espargnié pour un plus grant embellissement », que les galeries intérieures seront voutées « à croix d'ogive à une ou plusieurs clefs » ; que les XXIIII colonnes de la cour seront d'ordre dorique et en pierre d'Ecaussines avec des arcades de même pierre, et qu'à l'intérieur les quatre portes (cela n'a pas été exécuté) seront décorées de quatre statues représentant l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. On ajoute encore que les façades extérieures seront décorées « avec des enrichissemens convenables de quelque nouvelle invention non encore veue en cette ville, le tout en conformité du modèle qui sera faict et approuvé par le magistrat, et que des thoits par-dessus les quatre entrées sortira quelques tourelles joly, pour donner d'avantage d'embellissement au bastiment et donner sujet à tout le monde de le contempler [1] ».

II

ÉTUDE DESCRIPTIVE DE LA BOURSE.

C'est surtout au point de vue architectural que la construction de la Bourse de Lille est remarquable. Elle présente sur ses quatre façades une conception originale, une savante disposition, une richesse d'ornementation et une série de difficultés vaincues qui méritent d'être étudiées en détail.

De vingt-quatre maisons particulières, petites et étroites, ne pouvant monter à plus de 37 pieds de haut, destinées à servir de magasins et disposées sur les quatre faces extérieures d'un bâtiment carré, il fallait faire une construction monumentale, digne

[1] Archives de la ville de Lille, carton 145, 3e dossier.

de figurer en regard de trois grands édifices : le palais Rihour, château gothique des ducs de Bourgogne; la Grand'Garde et ses trois pignons flamands; la Halle échevinale, remarquable par son architecture Renaissance. L'auteur du plan de la Bourse adopta pour les vingt-quatre maisons un plan absolument uniforme dans les grandes lignes et dans les détails, et les couvrit, de chaque côté, d'une seule et même toiture, de manière à donner un caractère d'ensemble et d'unité aux quatre façades, qui offraient, celles de la grand'place et du côté opposé, six maisons sur une largeur de 105 pieds, et les deux autres également six maisons sur une largeur de 123 pieds.

Le rez-de-chaussée, qui était réservé aux magasins des marchands, présente un caractère simple et sévère. Il est construit, depuis le sol jusqu'au premier étage, en un appareil de larges grès en bossages et à refends, qui rappelle les palais de Florence. Les portes d'entrée des maisons sont petites et étroites; au contraire, les fenêtres qui devaient servir pour l'étalage des marchandises sont hautes, larges et surmontées d'un riche tympan à sujet sculpté; ces ouvertures sont tout à la fois symétriquement disposées et de largeur différente; cela se remarque aussi dans les trumeaux en grès qui les séparent. Le caractère monumental, effet évidemment cherché par l'appareil en bossages et par les inégalités symétriques dans la largeur et la hauteur des ouvertures, n'aurait pas été obtenu, sans le motif central qui décore chaque façade. Ce motif est une haute et large porte d'entrée, formée par deux colonnes portant un fronton brisé, dont le centre est occupé par un élégant cartouche accosté de guirlandes de fleurs, au-dessus duquel s'élève, aux deux façades principales, un large écusson aux armes d'Espagne appuyé sur des cornes d'abondance et soutenu par deux lions héraldiques. Tout le motif est construit en une belle pierre d'Ecaussines que le polissage a rendue presque noire. Cet ensemble du rez-de-chaussée, bien qu'il offre de larges ouvertures pour l'étalage des marchandises, est digne d'un palais. Il sert parfaitement de base aux deux étages que nous allons décrire.

Ces deux étages présentent un contraste frappant avec le soubassement qui les porte. Au lieu d'être construits en grès et en pierre d'Ecaussines, ils ont pour fond la brique polie et pour les orne-

ments en relief la pierre blanche de Lezennes. Autant le rez-de-chaussée est simple et sévère, autant ils sont remplis de motifs sculptés en bosse ou en ronde bosse. Chaque étage présente sur les deux façades principales douze fenêtres, et sur les deux autres façades seize, qui sont toutes disposées symétriquement et, excepté celles qui surmontent les portes, de même dimension. Chacune de ces fenêtres est garnie de meneaux en pierre et encadrée de bordures à triple moulure, dont la partie inférieure est une console et dont la partie supérieure forme, au-dessus de la fenêtre, un fronton brisé au centre duquel s'étale un cartouche très ornementé. Le haut du second étage est garni d'une très riche corniche, qui surplombe légèrement au-dessus de l'édifice et sert de support au toit. Tous les trumeaux qui se trouvent entre les fenêtres des deux étages sont décorés alternativement de larges pilastres cerclés de bandes et de gaines richement sculptées d'où sortent des cariatides; au premier étage, les piliers et les cariatides sont d'ordre toscan et servent à porter la plinthe du second étage ; à ce second étage, c'est l'ordre ionique qui a été adopté, et les piliers qui offrent des guirlandes de fleurs au lieu de bandes, avec des cariatides, qui se détachent sur un fond de briques et sont plus sveltes, servent de supports à la corniche.

Ces nombreux pilastres, ces nombreuses cariatides montant en ligne droite, pouvaient donner à l'édifice un caractère trop élancé, un aspect peu monumental. Mais leur ampleur et surtout l'extension en largeur de toute leur ornementation, et les moulures des fenêtres, des guirlandes de fleurs et des autres motifs de décoration qui couvrent presque toute la surface des trumeaux, obvient à cet inconvénient et donnent à l'édifice un caractère remarquable de richesse et de vigueur qui n'exclut pas l'élégance. « Chose étonnante, dit M. Léon Palustre, l'œil ne rencontre, pour ainsi dire, pas un espace où se reposer, et cependant on n'éprouve ni fatigue, ni ennui à contempler cette prodigieuse multiplicité de sculptures qui ont juste le degré de perfection nécessité par la place qu'elles occupent. Cela tient tout d'abord à l'emploi judicieux de la brique uniquement réservé pour les fonds, qui, par la différence de ton, donne de la valeur aux chambranles et aux pilastres. En second lieu, l'artiste a su appliquer largement le sain principe de la variété dans l'unité, combattant çà et là la sévérité de certains motifs par

la capricieuse ordonnance d'autres compositions [1]. » A ces observations si judicieuses de M. Palustre, nous ajouterons une remarque, qui a, si nous ne nous trompons, son importance. Le manque de grâce et même la lourdeur auraient été produits par cette multiplicité de piliers, de gaines, de cariatides, de guirlandes de fleurs, de frontons brisés et de cartouches, si l'architecte n'avait pas eu soin de donner à tous ces motifs de décoration des dimensions peu considérables; tout cela, comme l'édifice, a été fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, à l'échelle humaine. Le marchand du dix-septième siècle qui apparaissait dans le cadre d'une fenêtre au premier ou au second étage, ne déparait pas et ne paraissait ni trop grand ni trop petit au milieu de cette ornementation. C'est là peut-être en partie le secret du mérite particulier que présente la Bourse de Lille; seules, les quatre entrées monumentales échappent à cette loi.

Notre étude descriptive serait incomplète, si nous ne faisions pas remarquer que la toiture de l'édifice était décorée de fenêtres à épis correspondant aux ouvertures des étages, d'importantes têtes de cheminées sobrement décorées et de deux gracieux tourillons. Nous devons en outre signaler la remarquable diversité des gaines et surtout des cariatides qui en sortent; ici c'est une tête d'enfant, là une jeune fille, ailleurs une femme et un homme d'âge mûr, plus loin un vieillard à longue barbe; celui-ci supporte avec aisance la corniche qui pose sur sa tête, celui-là gémit sous le même poids; l'un sourit et l'autre gémit; un torse de femme est orné d'un collier, et la tête d'une charmante jeune fille est couronnée de fleurs et de fruits, tandis que celle d'un jeune homme porte des pampres et des raisins; tous les âges de la vie sont représentés dans ces figures qui sont au nombre de trente-six. Une seule tête qui se trouve du côté de la rue des Manneliers offre un caractère historique ou plutôt mythologique : c'est celle du roi de Phrygie, reconnaissable par la longueur des deux appendices de sa figure dont Boileau a dit dans un vers bien connu :

Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.

L'intérieur de l'édifice, c'est-à-dire la Bourse proprement dite,

[1] L. Palustre, *la Renaissance en France*. Paris, Quantin, 1879, p. 7.

ne présentait pas, au point de vue de la construction, les mêmes difficultés que l'extérieur; mais il témoigne aussi de l'habileté et du bon goût de l'architecte.

Au centre, se trouve une cour à ciel ouvert longue de 19 mètres et large de 13^{m},60. Autour de cette cour, contre les quatre murs qui forment le fond des maisons extérieures, a été appliqué, si l'on peut employer cette expression, un premier étage, dépendant de ces maisons, qui est supporté par des colonnes et sous lequel circulent des galeries ouvertes; c'est dans ces galeries et aussi, quand le temps le permet, dans la cour même, que se réunissent les négociants pour traiter de leurs affaires. La cour, protégée contre le vent, et les larges galeries auxquelles on accède par quatre larges entrées et où l'on est à l'abri de la pluie, de la neige et des intempéries des saisons, répondent complètement aux besoins spéciaux de l'édifice; pavées de larges dalles, elles présentent une circulation facile. Les colonnes disposées autour de la cour, qui supportent le premier étage, sont au nombre de huit dans le sens de la longueur et de quatre en largeur; construites en pierre d'Ecaussines polie, elles sont d'ordre dorique et sont surmontées d'arcades en plein cintre cerclées, comme les pilastres des façades, par de larges bandes. Les quatre galeries qui sont formées autour de ces colonnes sous le premier étage offrent dans le fond des murs en briques et sont décorées, comme l'exigeait une décision échevinale citée plus haut, d'arcs-doubleaux et de nervures croisées, qui viennent prendre leur point d'appui sur les chapiteaux des colonnes. La hauteur des voûtes et les larges espaces ouverts entre les colonnes et leurs arcures en demi-cercle, donnent aux galeries toute la lumière qui pouvait être nécessaire pour les opérations de la Bourse. L'étage situé au-dessus des galeries présente une ornementation analogue à celle des deux étages de l'extérieur. Au-dessus des arcades des colonnes règne une plinthe soutenue, sur un fond de briques, par des têtes de léopard en pierre blanche, qu'unissent des guirlandes de fleurs de même pierre; sur cette plinthe s'appuient des pilastres montant jusqu'à la corniche, qui séparent de larges fenêtres bordées de simples moulures et à meneaux, dont la base est formée alternativement d'une balustrade et d'un cartouche. Une riche corniche couronne le tout. L'ensemble de cette ornementation est en pierre de Lezennes, comme sur les

façades extérieures. Mais, ainsi que l'exige l'aspect de cet étage, qui est plus bas et se voit de plus près, l'ornementation est de beaucoup moins riche. Plus de larges pilastres reliés par des bandes, plus de gaines et de cariatides, plus de fenêtres à triples moulures; mais des piliers élancés et des ouvertures relativement peu décorées. La construction a été très bien comprise par l'architecte, à l'intérieur comme à l'extérieur.

Toutefois la partie inférieure aurait eu un aspect beaucoup plus monumental si, comme cela avait été primitivement décidé, les quatre entrées eussent été ornées, du côté de la cour, de quatre statues représentant l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. Ces statues auraient rappelé, dans cet édifice consacré au négoce, les relations commerciales de Lille avec le monde entier[1].

III

LA BOURSE ET SON ARCHITECTE; SES RAPPORTS AVEC D'AUTRES ÉDIFICES.

Jusqu'à nos jours, les écrivains qui se sont occupés de la description et de l'histoire de Lille ont signalé la Bourse comme un monument remarquable, sans indiquer le nom de son constructeur.

En 1842, notre savant collègue, M. Chon, entretenait la Commission historique de l'inutilité de ses efforts pour réunir les documents nécessaires pour un travail sur ce monument[2]. C'est seulement en 1878 que Mgr Dehaisnes a fait connaître à la même Commission historique des documents d'où il résulte que Julien Destré, architecte de la ville, a bâti cet édifice; et il a communiqué ces documents à M. Palustre, qui les a reproduits en partie dans

[1] La *Bourse* a été plusieurs fois reproduite par la gravure. La plus ancienne date de 1652; puis vient celle publiée par les *Délices des Pays-Bas*, 6e édit., 1769, t. III, p. 117; Brun Lavaine lui a consacré une lithographie dans son *Atlas historique et topographique de la ville de Lille;* M. Palustre en a donné deux excellentes eaux-fortes qui la font connaître telle qu'elle était au dix-huitième siècle, et que nous reproduisons. Il en existe en outre diverses photographies, auxquelles nous avons emprunté les planches qui accompagnent notre travail.

[2] *Bulletin de la Commission historique du département du Nord,* t. I, p. 327.

son ouvrage sur la *Renaissance en France*, publié en 1879[1].

Grâce à l'obligeance de M. Rigaux, archiviste de la ville, nous pouvons aujourd'hui publier un nombre important de documents inédits sur la Bourse et son architecte Julien Destré. Nous devons aussi adresser des remerciements à M. Mongy, ingénieur, directeur des travaux municipaux de la ville de Lille, qui nous a fourni de précieux renseignements pour ce qui concerne les temps modernes. Dans le tome VII du *Registre aux bourgeois de la ville de Lille*, on lit qu'à la date du 7 novembre 1631, Julien Destré, né à Lille, fils d'Yvon et de Françoise Burette, époux de Marie Morelle, escrignier (sculpteur en bois) de profession, acheta le droit de bourgeoisie pour la somme de 15 livres[2]. Ce Julien Destré, escrignier, reçu bourgeois en 1631, est assez probablement le même personnage que l'architecte portant le même nom qui a construit la Bourse; mais les documents ne nous permettent pas de l'établir. En 1642, les renseignements sont précis. Le 28 juin de cette année, Julien Destré, maître arpenteur, adressa aux échevins une supplique, dans laquelle il leur dit qu'ayant été déjà nommé jaugeur, en remplacement de Mathias Petit, autrefois jaugeur et maître des œuvres de la ville, il demandait à le remplacer aussi comme maître des œuvres, ce qui lui fut accordé le jour même[3]. Dans le compte de la ville pour l'année 1643, Julien Destré est mentionné cinq fois : « en qualité de maître des œuvres, douze livres lui seront payées pour son droit annuel de robe; seize sous pour le bonnet qu'il recevait lors de la procession; cent soixante livres parisis, reçues en commun avec un clerc et un sergent, pour faire la visite des maisons auxquelles on travaillait en ville, et deux cent cinquante livres pour gage d'une année d'exercice en qualité de maître des œuvres. Comme jaugeur sermenté, il reçut avec François de Callers quatre cent quatre-vingt trois livres six sols, huit deniers[4]. » Ces cinq mentions se reproduisent tous les ans dans les comptes de la ville, de 1643 à 1677, ce qui prouve que, durant ce temps, Julien Destré a conservé ses deux emplois. Le

[1] Ces documents avaient été fournis à Mgr Dehaisnes par M. Rigaux, archiviste de la ville de Lille.

[2] Archives de la ville de Lille, registre aux bourgeois, t. VII, fol. 97 v°.

[3] Archives de la ville de Lille, carton 541, dossier 2.

[4] Archives de la ville. Comptes de la ville pour 1643, f°s 332, 335, 369, 380.

compte de 1678 fait défaut; en 1679 et les années suivantes son nom a disparu. Nous rappellerons ici que, le 10 novembre 1672, Julien Destré et François de Callers font le plan d'agrandissement de la ville de Lille du côté de Saint-André, et qu'en cette même année Julien Destré fournit à Simon Volant un état du nombre des ouvriers employés aux travaux de la ville [1].

Julien Destré, à qui l'on donne parfois le nom d'*ingéniaire,* ce qui suppose des connaissances spéciales, était donc depuis neuf ans maître des œuvres, c'est-à-dire directeur des travaux et architecte de la ville, lorsqu'il fut question de construire la Bourse. On avait supposé, avec raison, qu'en cette qualité il avait dû faire le plan de l'édifice; un document inédit le prouve. Il est dit, dans une supplique adressée au Roi par les habitants de la ville avant le 14 mai 1652, que « le Magistrat avait fait faire par Julien Destré, leur ingéniaire, les plants terrestres et le plant en relief de la Bourse [2] ». Et non seulement il donna le plan, mais il prit une part active à la vente des terrains et dirigea toute la construction. Lors de la mise en adjudication des vingt-quatre lots, il était le « donnant à l'assemblée à haulte voix l'explication des plans en présence des députés à la ditte vente [3] ». Après la vente, il remit aux acquéreurs des modèles pour les travaux en grès, en pierre d'Ecaussines et en pierre blanche qu'il devait faire exécuter [4]. Durant le cours de la construction nous voyons que Destré dirigea le travail. La pose de la première pierre eut lieu le 8 mars 1652 [5]. En date du 19 avril suivant, le Magistrat, après avoir examiné les plans, déclare qu'on arrêtera le travail commencé, et ordonne « à maistre Julien Destré, maistre ingéniaire et architect, de dresser,

[1] Archives départementales du Nord; archives des États de la Flandre wallonne, liasse 324.

[2] Archives de la ville, carton 145, 3e dossier. Ce plan a même été publié en 1652, avec les détails les plus précis et les plus complets de l'ornementation, sous le titre suivant :

Modelle levée des faces extérieures de la Bourse de Lille, dédié à Monseigneur le comte de Reux, gouverneur, etc., et Messieurs du magistrat de la ditte ville par Julien Destré, ingénieur, 1652.

L'écusson du comte de Rœulx se trouve à côté du cartouche qui renferme l'inscription.

[3] Archives de la ville, carton 145, 3e dossier.

[4] *Ibid.*

[5] Quarré-Reybourbon, *Histoire locale au jour le jour à Lille,* p. 7.

suivant ce, un plan figuratif avec tous les enrichissements requis [1] ». Deux différends s'étant élevés au sujet des matériaux à employer pour la construction, l'un en mai 1652 et l'autre sans doute vers la même date, l'opinion émise par Julien Destré est invoquée par ceux qui réclament [2]. Il résulte des documents relatifs à ces différends et de quelques autres pièces, que la ville exigeait qu'on substituât la pierre au bois et qu'on employât d'excellents matériaux; qu'un tailleur de pierre, nommé Roland Maille, a construit huit des vingt-quatre maisons; qu'un maître sculpteur, du nom de François de Monchy, qui de 1652 à 1672 a été souvent employé pour des travaux d'art à exécuter à l'hospice Comtesse de Lille [3], a reçu en acompte, le 2 août 1653, la somme de 48 livres pour un travail fait aux portes qui, d'après la somme payée, devait avoir un caractère artistique [4].

Quant aux quatre tourelles qui devaient s'élever, d'après le plan primitif, au-dessus des quatre entrées de l'édifice, elles furent réduites à deux, par décision du Magistrat en date du 21 octobre 1652 [5]. En date du 23 octobre 1653, la ville s'engagea à les construire « pour le plus grand ornement de la Bourse nouvellement érigée » et à les entretenir à ses frais [6]. A cette date, l'édifice était donc achevé, à l'exception des deux tourelles.

De l'ensemble de ces faits, presque tous inédits jusqu'aujourd'hui, il résulte que c'est bien Julien Destré, architecte de la ville de Lille, qui est l'auteur du plan de la Bourse de Lille, et que l'exécution des travaux a eu lieu sous sa direction. Il nous reste maintenant à rechercher quelle est l'école dont Julien Destré s'est inspiré et quels sont les monuments ou les maisons et objets d'art qui offrent une ornementation analogue à celle de la Bourse.

Plusieurs écrivains ont voulu voir, dans la Bourse, un édifice imité de l'art espagnol et même des constructions arabes de l'Espagne [7]. Il n'y a absolument rien dans ce monument, qui rap-

[1] Archives de la ville, registre aux résolutions, t. VIII, f° 283 v°.

[2] Archives de la ville, carton 145, 3e dossier.

[3] Archives des Hospices de Lille, Comptes de l'hospice Comtesse, années 1653, 1654, 1655, 1658, 1659, 1664, 1665, 1671, 1672.

[4] Archives de la ville, Compte 1653, f° 360.

[5] Archives de la ville, registre aux résolutions du Magistrat, t. XVIII, f° 266.

[6] Archives de la ville de Lille, registre aux titres, BB, f° 2.

[7] Brun-Lavaine, *Atlas topographique et historique de la ville de Lille*. Lille,

pelle ce que l'on peut voir en Espagne, ni comme ensemble ni comme détails; et d'ailleurs, depuis un certain nombre d'années, Mgr Dehaisnes a fait justice de l'inadmissible légende qui attribue à l'Espagne une influence artistique dans les Pays-Bas [1]. D'un autre côté, on ne trouve aucune trace, dans la Bourse, du style ogival qui avait continué d'être usité en Flandre, durant une partie du seizième siècle et au commencement du dix-septième, lorsque déjà il était complètement abandonné en France; ce genre d'architecture avait été d'ailleurs expressément interdit par les échevins dans les conditions imposées aux propriétaires des vingt-quatre maisons formant le contour extérieur de la Bourse, et même le Magistrat, dans l'acte qui a pour titre : *Touchant la Bourse prétendu à ériger*, avait demandé une construction gréco-romaine, en déclarant que les colonnes des galeries devaient être d'ordre dorique, que les façades extérieures devaient être agencées selon les règles de l'architecture et présenter « les enrichissements convenables de quelque nouvelle invention non encore veue en ceste ville [2] ». Pour se conformer à cette pensée, Julien Destré choisit le style Renaissance, tel qu'il s'était développé à Anvers et dans les Pays-Bas, durant la première moitié du dix-septième siècle.

Le style Renaissance avait été adopté pour un certain nombre d'édifices construits dans la Flandre française et dans l'Artois, dès la seconde moitié du seizième siècle. Nous le rencontrons à Douai, dans la maison du bailli Marc Duhem, élevée de 1545 à 1556; à Arras, dans une aile de l'hôtel de ville, bâtie en 1575; à Aire, dans le bailliage qui porte la date de 1575, et à Lille, dans l'hôtel de Beaurepaire qui est de 1572, et surtout, dans la Halle échevinale élevée en 1593 par Jean Fayet, maître des œuvres de la ville, construction d'une pureté parfaite, mais froide et sèche, qui rappelle les hôtels de ville de Bergues et de Furnes, bâtis vers la même époque.

Durant la première moitié du dix-septième siècle, le style

Lefort, 1830, in-f°, p. 46; *Le petit conducteur dans Lille à l'usage des étrangers*. Lille, Blocquel, 1850, p. 30.

[1] Dehaisnes, *L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique dans les Pays-Bas?* Étude historique lue en 1878 dans une séance de la Commission historique du département du Nord et aux Réunions des Sociétés savantes à la Sorbonne, en la même année.

[2] Archives de Lille, carton 145, 3e dossier.

Renaissance présente, dans les Pays-Bas, une riche ornementation qui atteint souvent l'exubérance. Ce caractère se remarque dans les motifs d'architecture pour tableaux, les décors pour fêtes, les frontispices pour monuments et livres, et les meubles en bois ou en chêne, dont les œuvres de l'École, alors si florissante et si renommée, d'Anvers, et surtout celle des disciples de Rubens, offrent de si nombreux spécimens. Ce goût commence à se faire sentir dans le couvent des Augustin d'Hazebrouck, œuvre du commencement du dix-septième siècle, dont l'ordonnance générale est encore sévère; il s'accentue à Douai, dans la maison des Remy, qui est de 1617; il est plus apparent à Cambrai, dans la façade du palais de l'évêque Van der Burch, construit en 1620, et il éclate dans la tour de l'abbaye de Saint-Amand, monument daté de 1633, tout à la fois remarquable, curieux et étrange, sur lequel l'abbé Dubois, qui voulut en être lui-même l'architecte, répandit à profusion les colonnes cerclées, les cartouches, les consoles et un grand nombre d'autres motifs de décoration depuis la base jusqu'au sommet.

L'auteur du plan de la Bourse de Lille s'inspira, pour le rez-de-chaussée, des traditions les plus pures de la renaissance italienne et, comme nous l'avons déjà fait remarquer, rappela, dans cette partie de l'édifice, les constructions du palais de Florence. Quant aux deux étages, ils rappellent la richesse d'ornementation de l'École d'Anvers; plusieurs motifs, tels que les consoles, les cartouches, les bandes des colonnes et aussi la superposition d'ordres d'architecture, ont pu être imités de la tour de Saint-Amand, mais sans le goût douteux et la profusion qui caractérisent ce dernier édifice. Les gaines et les cariatides, qui forment une des parties principales de la décoration de la Bourse, se retrouvent exactement dans plusieurs dessins de quinze planches de gaines publiées en 1577, par Hans Vredman de Vries, dans un ouvrage sur l'architecture.

Mais, en s'inspirant des tendances générales de son époque et de plusieurs monuments ou livres qu'il avait pu étudier, Julien Destré a su conserver son caractère propre, son originalité. Et cette originalité ne procède pas, comme l'ornementation de la tour de Saint-Amand, d'un manque de goût : elle est le produit d'une composition très habile, d'une heureuse disposition des diverses parties de l'édifice et d'une entente de l'effet produit par l'ornementation.

Il est impossible qu'un édifice de ce mérite n'ait pas été imité au moins dans la ville de Lille et dans les environs. Trois côtés du cloître de la cour intérieure de l'hôpital de Seclin se rapprochent beaucoup de la cour intérieure de la Bourse : les colonnes d'ordre dorique, les entre-colonnements avec arcades réunis par des bandes, les cartouches et la corniche du premier étage, les nervures entrecroisées des voûtes des galeries rappellent les détails de l'édifice de Julien Destré ; on y trouve la date de 1667, ce qui nous révèle que cette partie de l'hôpital a été construite quatorze ans après la Bourse. A l'hôpital Comtesse de Lille se voient, à la chapelle, deux niches en marbre blanc et noir avec consoles, têtes d'anges, guirlandes de fleurs et cornes d'abondance rappelant l'ornementation de la Bourse ; comme ces niches ont été achetées à Gand en 1655-1656, elles permettent de constater que, comme nous l'avons dit plus haut, le genre de décoration adopté par Julien Destré était alors en vogue en Belgique. Dans l'ancienne cuisine du même hôpital, est conservé un cadre en bois avec cariatides sortant de gaines, portant la date de 1700, qui semblent être imitées de celles de la Bourse.

Il y a dans beaucoup de rues de la ville de Lille un nombre assez grand de maisons construites à la fin du dix-septième ou au commencement du dix-huitième siècle, sur lesquelles on remarque quelques-uns des motifs d'ornementation qui caractérisent la Bourse. Malgré les détériorations dont plusieurs de ces maisons ont été l'objet, malgré les couches de badigeon dont on les couvre tous les trois ou quatre ans, les sculptures présentent encore une analogie marquée avec l'ornementation que nous venons de signaler. Nous mentionnerons tout particulièrement, en ce qui concerne les gaines et les cariatides, quatre maisons : l'une, rue de Paris, coin de la rue des Manneliers ; l'autre, rue Royale, n°s 1 et 3 ; la troisième, rue des Sept-Sauts, n°s 7, 9, et la quatrième, place Saint-Martin, n° 19, coin du quai de la Basse Deule ; en ce qui concerne les larges cartouches et la corniche sous le toit, plusieurs autres habitations qui sont situées rue des Arts, n°s 4, 6, 8, 10, 12, 7, 15, 17, 19, 21 ; place Rihour, n°s 2, 2 *bis*, 6, 8, 10, 12 ; rue Esquermoise, n°s 4, 6, 8, 34, 36, 40, 46, 50, 5, 7, 85 ; au Marché aux poulets, n°s 28, 35 ; à l'angle de la rue de la Quennette et des Ponts de Comines, n°s 12, 12 *bis*, 14, 16, etc., etc. Les maisons

portant des ornements en pierre sculptée étaient autrefois encore bien plus nombreuses à Lille; nous en avons vu disparaître un grand nombre depuis soixante ans. On pouvait dire, au commencement de ce siècle, qu'une très notable partie des habitations de la ville de Lille reproduisaient plusieurs des motifs d'ornementation qui se rencontrent sur la Bourse.

Sur la grand'place de Bruxelles, se voient, aux étages supérieurs des maisons portant les nos 4 et 7 (1697 et 1699), des gaines avec cariatides analogues à celles de Lille. Ces maisons datent de la fin du dix-septième siècle et sont, par conséquent, postérieures de près d'un demi-siècle à la construction de la Bourse. Cette ressemblance dans les détails provient sans doute de ce que les mêmes influences se sont fait ressentir à Bruxelles et à Lille.

IV

LA BOURSE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

La Bourse n'a subi que des modifications sans importance depuis a construction jusqu'au commencement de ce siècle[1]. Plusieurs documents conservés dans les archives de la ville nous apprennent que des propriétaires obtinrent l'autorisation : en 1739, de faire diminuer de largeur les fenêtres du toit correspondant aux portes du rez-de-chaussée et aux grandes fenêtres du premier étage; en 1765, de faire remplacer aux frais de la ville par des balcons en fer les balcons en bois qui étaient en très mauvais état; en 1777, de faire établir à l'intérieur des murs de séparation plus épais afin d'empêcher la propagation de l'incendie, s'il venait à se déclarer[2]. Les pièces d'un procès porté devant le bureau des finances nous apprennent que la ville avait apposé ses armes sur le cartouche d'un balcon au-dessus du blason de Philippe IV[3]; les lois révolutionnaires firent effacer les armoiries de Lille comme celles de l'Espagne, et les écussons qui les portaient sont restés jusqu'aujourd'hui vides de tout ornement. Lors du bombardement en

[1] Voir ci-contre, planche XII.
[2] Archives de la ville, cartons 145 et 152.
[3] Archives départementales du Nord, bureau des finances de Lille.

Planche XII

Page 330

UNE GALERIE DE LA BOURSE DE LILLE

1792, les boulets autrichiens renversèrent les tourelles qui surmontaient les toits. Mais ces modifications de détail n'altéraient en rien le caractère monumental de l'édifice; et nous le trouvons, tel qu'il est sorti des mains de Julien Destré, sur une gravure de 1769, publiée dans les *Délices des Pays-Bas,* et sur un tableau de François-Louis-Joseph Wattau, peint en l'an VIII et conservé au Musée, qui représente la foire désignée à Lille sous le nom de *Braderie.*

Notre siècle n'a pas montré, en ce qui concerne les façades extérieures de la Bourse, le même respect et le même goût. Le caractère grandiose et sévère du rez-de-chaussée a disparu, comme le dit très bien M. Palustre, « derrière d'ignobles devantures de « magasin, qui, par leur mauvais goût, semblent témoigner d'un « progrès fort contestable. Et de même la toiture est veuve des « importantes têtes de cheminées, sobrement décorées, qui cou- « paient avec bonheur les lignes trop étendues et par là monotones; « d'horribles tuyaux de briques, de plâtre et de tôle les ont peu « avantageusement remplacées [1]. » Durant les quarante premières années de notre siècle, des municipalités, peu soucieuses des choses de l'art, ont laissé s'accomplir des actes de vandalisme; et cependant les documents qui concernent les conditionsi mposées aux propriétaires des maisons formant le pourtour extérieur de la Bourse et les autorisations accordées en 1739, en 1765 et en 1777 pour des modifications de détail établissent clairement que la ville avait le droit d'empêcher les mutilations dont nous venons de parler.

En 1844, le Conseil municipal ayant voté, concurremment avec la chambre de commerce, le crédit nécessaire pour la restauration des façades extérieures de la Bourse, le maire rendit un arrêté par lequel il était ordonné que « toutes les enseignes qui étaient attachées contre les façades de la Bourse au-dessus du rez-de-chaussée devaient être immédiatement enlevées, et ne pouvaient être replacées qu'en dessous du premier étage [2] ».

En 1849, à la suite des propositions faites par l'architecte de la ville, M. Benvignat, des mesures analogues furent prises. Ces mesures ont été exécutées en partie, et la ville continuera de

[1] L. Palustre, *la Renaissance en France,* p. 7.
[2] Archives municipales, arrêté de M. le maire de Lille en date du 7 juin 1844.

s'occuper avec sollicitude de la conservation du monument.

C'est le même architecte Benvignat qui, en 1860, opéra très habilement une restauration archéologique de l'édifice, sauf pour le rez-de-chaussée soumis au règlement de 1844.

Nous sommes heureux de constater que, pour la partie intérieure de la Bourse, non contente de l'entretenir avec soin, la Chambre de commerce l'a décorée avec autant de goût que de richesse. Au milieu de la cour avait été élevée, sous la Restauration, une statue de Louis XVIII, sculptée par Cadet de Beaupré, professeur de dessin et de plastique aux écoles académiques de la ville. Cette statue ayant été déplacée en 1830, on y a érigé, le 3 décembre 1854, une statue de Napoléon Ier, en costume d'Empereur, fondue avec des canons pris à Austerlitz, œuvre remarquable du sculpteur valenciennois Lemaire. Les galeries ont été, vers la même époque, magnifiquement décorées : sur le fond de briques nues qu'elles présentaient, vis-à-vis de chacune des travées formées par les entre-colonnements, la Chambre de commerce a fait placer de grandes plaques de marbre, entourées de sculptures analogues à celles de la façade et de l'étage de la cour, au milieu desquelles se voient les attributs de l'industrie, du commerce et de la science; ces plaques ou tablettes de marbre portent des inscriptions qui rappellent les dates et les institutions les plus importantes pour l'industrie et le commerce de la ville de Lille, et elles sont surmontées chacune d'un buste en bronze représentant les inventeurs et les savants qui ont rendu les services les plus éminents : Jacquart, Philippe de Girard, Chaptal, Brongnart et plusieurs autres. En décorant ainsi l'intérieur de l'édifice, les membres de la Chambre de commerce de Lille se sont montrés les dignes successeurs de ces échevins et commerçants du dix-septième siècle qui ont fait preuve de tant d'habileté et de goût en faisant construire la Bourse dans les circonstances et les conditions que nous avons rappelées plus haut.

Ils donneront un nouvel et éclatant témoignage de l'intérêt qu'ils portent au monument que nous ont légué nos pères, en travaillant à délivrer les façades et le toit, des devantures, des enseignes et des tuyaux de cheminée qui les défigurent, et à rendre, autant que possible, au rez-de-chaussée le caractère monumental que son appareil en bossages et à refends lui donnait autrefois. La

ville aurait, si nous ne nous trompons, le droit, en invoquant les documents relatifs à la construction des vingt-quatre maisons du pourtour de la Bourse, de forcer les propriétaires à remettre les choses en l'ancien état. Mais cette mesure pourrait paraître rigoureuse et soulèverait beaucoup de réclamations. N'y aurait-il point possibilité que l'administration municipale et la Chambre de commerce s'unissent, dans une action commune, comme elles l'ont fait de 1844 à 1860, et nommassent une commission d'hommes spéciaux chargée d'étudier ce qui devrait être fait, pour rendre, si c'est possible, au rez-de-chaussée le caractère qu'il présentait autrefois? Si ces deux corps ne croyaient pas pouvoir supporter toute la dépense, la somme qui ferait défaut ne pourrait-elle pas être trouvée par l'ouverture d'une souscription? Nous avons l'espoir que cette mesure ou d'autres analogues auraient chance d'être adoptées. Et nous sommes certains d'être l'interprète d'un grand nombre de nos concitoyens, en exprimant le vœu que cette question soit bientôt sérieusement étudiée.

L. Quarré-Reybourbon,

Officier d'académie, membre de la Commission historique du département du Nord, de la Société des sciences et arts de Lille, etc.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

28 juin 1682

I

Du Regre aux offices de la ville de Lille reposant soubz eschevins d'icelle commençant en janvier 1619 *et finant l'an* 1652, *at esté extraict ce qui s'en suit.*

Messieurs,
Messieurs du Magistrat de la ville de Lille,

Remonstre humblement Julien Destré, bourgeois de ceste ville, Me arpenteur et gaugeur sermenté estably p. V. S. que par le trespas de Me Mathias Petit au mois de décembre ou novembre dernier, les déservitudes de ses offices auroient esté accordées si comme celle de gaugeur audit remt et

l'estat de Mᵉ des œuvres à Cornille Bourdon, ingéniaire, aux gaiges et émolumens accoustumez et comme seroit venu à sa cognoissance que ledit Bourdon auroit remercié V. S. des gaiges ordinaires annexez audit office de Mᵉˢ des œuvres, que néantmoins il auroit esté retenu par aultres moiens, et ne désirant en apparence icelluy de Mᵉ des œuvres, icelluy remonstrant voiant ledit office en estat d'estre vaccant et qu'il en convient d'en avoir un pour intervenir aux occasions avecq Messieurs les eschevins commis aux visitations et ouvriers sermentez de ceste ville, se retisre vers Messieurs affin que leur bon plaisir soit luy vouloir accorder la déservitude dudit estat en la forme et manière que ledit Mᵉ Mathias soulloit jouir, quoy faisant, etc.

Appostille.

Messieurs accordent au remt ce qu'il requiert jusques à leur rappel, ayant à ces fins presté le serment en tel cas pertinent, fait en halle le XXVIIIᵉ de juin 1642 moy pnt, et signé A. Cuvillon.

(Archives municipales de Lille, carton 551, dossier 2.)

II

Compte de 1643[1].

A Jullien Destré maistre des œuvres serments à cette ville au lieu de mre Mathias Petit, la somme de deux cens cincqᵗᵉ livres parisis pour une ann de sa pension d'avoir exerché ledit estat escheue le XXVIIIᵉ de juing XVIᵉ quarante trois soy ladite somme de . . . . . IIᶜL l.

Par extraict autenticque du regre aux offices reposans soubs eschevins de cette ville, signé J. Delesaulch, par lequel appert de la retenue dudit Destré conforme au texte cy rend avecq deux siennes quictan pour demye ann chacune.

Folio IIIᶜXXXII r°.

A Jullien Destré et Franchois de Callers gaugeurs sermentez de cette ville, la somme de cinq cens livres parisis pour une ann de leurs gaiges et sallaires d'avoir deservis leur office de gaugeur, suyvant le droict qu'ilz avoient de prendre sur quattre comptes sy comme par cestuy quatre cens quattre vingt trois livres six sols huict deniers par celuy des fortificaons pareille somme de IIIIˣˣIII l. VI s. VIII d., par celuy des nouveaux impostz cent soixante six livres treize solz qattre deniers et par celuy des

[1] Mêmes mentions jusqu'en 1677 ; le compte de 1678. En 1678, Simon Volant remplace Julien Destré comme maître des œuvres.

R. P. Jésuites samblable somme de CLXVI l. XIII s. IIII d., revenantes lesdtes quattre parties à ladite somme de . . . . . Vc l.

Par quattre quictan les deux signées Destré et les deux aultres signées de Caulers pour demye année chacune cy rend.

Folio IIIc XXXV Vo.

A Jullien Destré, maistre des œuvres de ladicte ville, pour son droict de robbe, la somme de . . . . . XII l.

Par sa quictan cy rend et celle de Mathias Petit pour le compte pcédent.

Folio IIIc LXIII ro.

A Jullien Destré, maistre des œuvres, et à Guilliaume Cuvillon, clercq des ouvraiges de ceste ville, la somme de seize sols p. a l'advanchement de chacun bonnetz à ladte procession comme est ann précédentes, ladte somme de . . . . . XVI s.

A Jullien Destré, mre des œuvres, Franchois Gilles, clercq comis aux visitaons et Jean Lebarbier, sergeant d'eschevins, la somme de cent soixante quinze livres parisis, pour visitaons par eulx faictes à ladit charge de cette ville, par charge desd. du Magrat, comenchant le premier de décembre XVIc quarante deux et finant au jour de tous les Saincts XVIc quarante trois, icy ladicte.

Par estat ordonnan et quictan cy rend.

Folio IIIc IIIIxx X.

(Archives municipales de Lille.)

III

Au Roy.

Remonstrent très humblement les Rewart, mayeur, eschevins, conseil et huict hommes de vre ville de Lille que pour subvenir aux frais de l'érection de places propres pour y loger et accommoder la gendarmerie y estant en garnison durant ce temps de guerre ils auroient sur leur reqte esté authorisez de vre mate de vendre partie du domaine de lad. ville consistant en quantité de maisons et héritaiges y estant et à la suyte de ce sens procéder à la vente au plus offrant et dernier enchérisseur d'une chocque de plusieurs maisons et demeures seantes au mylieu et plus principal endroit de lad. ville que l'on dict vulgairement le Beau-regard, lesquelles maisons estantes démolies par ordre de l'acheteur à dessin d'y faire bastir quantité d'aultres au mesme lieu, et le fond rendu ouvert seroit esté meu discours parmi tout le peuple qu'il importoit grandement pour l'embellissement et ornement d'icelle ville que lad. place demeurast comme elle se trouve à présent ouverte et aplanie pour servir de belle perspective très bien séante et convenable et celle quy comme estante à

l'opposite de la maison eschevinale et aultre place publicque que l'on dict le poids appartenante à V. M. à laquelle se prend accès à tout moment, quy seroit sans comparaison plus facile que paravant et au lieu de lad. place du Beau-regard, aucuns marchands auroient suggere au remts de faire bastir sur un quarré entre led. endroit quy aud. cas seroit beau et spatieux, et le grand marché de lad. ville une bourse à l'usaige des marchands quy seroit environnée et enclose de plusieurs belles maisons, en l'endroit où présentement est la fontaine au chambge et à l'environ de telle extendue que le requerent les ouvraiges et structure avecq ornement et considération, mesmes ont proposé de l'entreprendre et le tout faire à leurs frais et despens pourveu que leur soit accordé et laissé le fond à ce propre et nécessaire, et trouvans lesd. remts y aller de la commodité publicque par dessus le grand embellissement de lad. ville quy a toujours esté tant prompte et obéissante à V. M. et Sérmes prédécesseurs ils ont jugé y aller de leur debvoir de icy en faire très humble remontrants et la supplier que son Royal plaisir soit de les authorisé d'applicquer à l'effet de construire et ériger lad. Bourse et maisons à l'entour aud. endroit de la fontaine au chambge aultant de fond et extendue que l'ouvraige le requerera par l'advis d'architecte et ingénieurs et aultres en ce cognoissant leur faisant à lad. fin despescher lres au cas pertinentes quoy faisant, etc.

(Archives municipales de Lille, carton 145, dossier 3.)

IV

Lettres patentes touchant la bourse.

Philippe IV, par la grace de Dieu, Roy de Castille, de Léon &as à tous ceux qui les présentes verront, Salut. Receu avons l'humble supplication et requête de nos chers et bien amez les Rewart, Mayeur et Echevins de notre ville de Lille contenant que pour subvenir aux fraiz de l'érection des places propres pour loger et accommoder la gendarmerie y estant en garnison durant ce temps de guerre, ayans les supplians esté de nous authorisez pour vendre partie du domaine de notre dite ville, consistant en quantité de maisons et héritaiges. Ils auroient à la suite de ce fait procéder à la vente au plus offrant et dernier encherisseur d'une choque de plusieurs maisons estant desmolies par ordre de l'acheteur à dessein d'y faire bastir quantité d'aultres, et ce fond rendu ouvert, seroit esté meu discours, parmy tout le peuple qu'il importait grandement pour l'embellissement d'icelle nostre ville, par ladite place demeuroit comme elle se trouve à présent ouverte et aplanie pour servir de prospectif très bien séant et convenable en celle part comme estant à l'opposite de la maison

échevinale, et d'une aultre place publique, que l'on appelle les poids, à nous appartenant, à laquelle se prend à tous moments accès, qui seroit sans comparaison plus facile qu'auparavant, et au lieu de ladite place de Beauregard, aucuns marchands auroient suggéré aux supplians de faire bastir sur un quarré entre ledit endroit (qui audit cas seroit beau et spacieux) et le grand marché de nostre dite ville, une bourse à usaige de marchands, qui seroit environnée et enclose de plusieurs belles maisons en l'endroit où présentēnt est la fontaine au change et à l'environ, en telle extendue que le requeroit tel ouvrage de structure, avec ornement et considération; memes ont proposé de l'entreprendre et faire le tout à leurs frais et despens pourveu que leur soit accordé et laissé le fond à ce propre et nécessaire. Et trouvant lesdits suppliants y aller de la comodité du pubicq, par dessus le grand embellissement de ladite ville, ils nous ont très humblement supplié de vouloir authoriser, à l'effet de construire et ériger ladite Bourse et les maisons à l'entour du dit endroit de la Fontaine au change, de pouvoir appliquer autant de fond et d'extendue que ledit ouvrage le requerera par advis d'architectes, ingéniaires et aultres en ce se cognoissant et sur ce leur faire despescher noz lettres patentes en tel cas pertinentes; savoir faisons que nous les choses susdictes considérées et sur icelles en l'advis, tant de notre très cher et féal cousin le comte de Rœulx, chevalier de l'ordre de la Toison d'or, gouverneur de Lille, Douai et Orchies, que de nos chers et féaulx lieutenant et aultres officiers de notre gouvernance dudit Lille et les président et gens de nostre Chambre des Comptes illecq, inclinant favorablement à la supplication et requeste desdits Reuwart, Mayeur et Eschevins de nostre dicte ville de Lille supplians. Nous leur avons octroyé, consenty et accordé, octroyons, consentons et accordons, en leur donnant congé, licence et authorité de grâce spéciale par ces dites présentes qu'ils puissent et pourront à l'effet de construire et ériger ladite Bourse et les maisons à l'entour audict endroit de la fontaine au change, applicquer autant de fond et d'extendue que l'ouvraige le requerera, par advis d'architectes, ingéniaires ou aultres en ce se cognoissans, à condition toutefois que les maisons et édifices dont ladite Bourse sera environnée seront baties d'une même symétrie et structure et que pour moins incommoder les voisins les bastiments de tous costés de ladite Bourse, n'auront que trente-sept pieds de haut et que lesdits supplians devront faire transporter alieurs ladite fontaine au change, en lieu qui sera trouvé propre pour l'accomodement du publicq à charge aussy d'une recognoissance annuelle à nostre proufict de deux chappons par chacune des maisons qui seront basties à l'entour de ladite Bourse, payables à la recepte de notre domaine dudit Lille selon le coq de l'espier illecq avec obligation pareillement que le prouffict que les suppliants pourront avoir de la vente des fonds ci-dessus mentionnez sera

par eulx appliqué à bon compte de ce qu'ils ont plus de besoing pour les réparations inexcutables de leurs remparts, et d'en rendre compt et renseig, avec les aultres moyens de ladite ville, par devant les commissaires ordinaires. Lesdits suppliants seront encores tenus de présenter ces présentes en nostre dite Chambre des Comptes à Lille, pour y être enregistrées et intérimées selon leur forme et teneur à la confirmation de nos droits et haulteurs, et ne seront mises aux quattre portes de ladite bourse aultres armoiries que les nostres ne soit avec nostre permission, si donnons en mandements à nos très chers et féaulx les chef, président et gens de nos privé et grand Conseil, président et gens de nostre Conseil de Flandres et nostre dict gouverneur et lesdits de nos comptes de Lille et à tous aultres nos justiciers, officiers et subjets auxquels ce peut et pourra toucher et regarder par de nostres présentes, grace, octroy, accord, authorisation et licence. Ils fascent, souffrent et laissent lesdits suppliants plainement et paisiblement jouir et user aux charge recognoissance selon et en la forme et manière que dict est, sans leur faire, mettre ou donner ni souffrir estre faict mis ou donné aucun trouble destoubier ou empeschement au contraire. Car ainsy nous plait-il, en témoing de quoy nous avons faict mettre notre grand sceel aux dites présentes données en nostre ville de Bruxelles le septième du mois de juing l'an de grace mille six cens cinquante ung de nos règnes le trente uniesme, sur le reply estait escript : Par le Roy et son Conseil, ainsy signé Routart, sur l'avant dict ply est encore escript ces lettres sont entherimées selon leur forme et teneur par les Président et gens des comptes du Roy à Lille, et de leur consentement enregistrées au registre des Chartes, y celuy commençant en juillet 1651, folio VIII et suivant, le XVe de septembre XVI^c cincquante et ung, nous présens, R. de Vos, de Steenwyck, P. d'Ennetieres et P. de Monchaux.

(Archives départementales du Nord, registre AA, fol. 270 r°. Inventaire, t. II, p. 385.)

V

Touchant la bourse prétendu à ériger.

Le batiment contiendra en largeur en front regardant les prisons cent et seize pied en dehors œuvres.

De profondeur du loin des maisons à deux costez de la rue des trois couronnes aurat en dehors œuvre cent trente quattre pied.

Les maisons qui se feront en dedans la grandeur susd. auront de tout les cottez quinze pied de profondeur entre les mur le frontispice desquelles sera eslevé de grez de nette taille en pierre descocinne et agensé selon les règle d'architecture notament les portes d'entré de ladte bourse le tou

ainsy que sera démontré par le modelle quy se fera à cest effest où rien ne sera espargnié pour ung plus grand embellisem̄.

Les gallerie ou promin de ladite bourse auront mesme largeur que lesd. maisons auront de profondeur qui sera de quinze pied lesquel seront pavé de careau de pierre descocinne brux et d'autre de pierre de brabant gry et seront le dessus desd. gallerie voutté à croix d'ogive à unne ou plusieurs clef les emparcque desquel seront rempli de bricques.

La place du millieu de ladte bourse restera grande de LXV pied de longueur et XLVII pied de largeur laquelle place sera pavé de grez à la cendrée de Tournay et ainsy faict sera entretenue aux frais desd.

comme aussy celuy des gallerie avant dictes.

Ladicte bourse aurat quattre entrées de nœuf pied de largeur lesquelles seront ornées tant à l'extérieure que intérieure au mieux possible comme avant dit et seront lesd. obligez de les faire fermer tous les jours au soir et ouvrir le matin.

Les susd. voutes couvrans lesdictes galleries seront portées par XXIIII coulombes de pierre d'escocinne de l'orde doricque lesquelles seront de grandeur convenable et proportionnée.

L'entre-deux desd. coulombes par dessus les chapiteaux sera porté par XXIIII arcures demy ronde de semblable pierre com̄e aussy les cornices ou chambrune de dessus.

Le surplus de l'intérieur de ladicte bourse sera eslevé au-dessus desd. coulombes et arcures pour servir de frontispice aux chambres des susd. maisons quy seront prinses sur les voutes des galleries laquelle élévation pourra estre faicte de matériaux de ceste province ou seront faictes les frenestres desd. chambres hors desquelles on ne pourra jetter aucunes immondices ny choses que ce fut, et seront ornées de mollures et enrichissem̄ convenable à un telle édiffice comme aussy les piliers et aultres parties dudt intérieure où samble aussy debvoir estre trouvé placé au dessus des quattre entrées intérieures pour quattre statues repntentes l'Europe, l'Africque, l'Asie et l'Américque.

Seront de mesme les frontispices extérieurs lesquelles seront veues des marchez orné et élevé degrez comme dict est avecq les enrichissemens convenables de quelque nouvelle invention, non encore veue en ceste ville, le tout en conformité du modelle qui sera faict et approuvé par Messieurs du Magistrat.

Par dessus les frontispices tant extérieures que intérieures lesquelles seront eslevez quatorze à quinze pieds pardessus les sommets des voutes des galleries ou promains de ladicte bourse seront assizes les plattes à niveau esgal devant et derrière sur quoy seront eslevez les thoits lesquels seront couverts d'ardoises avecq aultant de frenestres qu'il y conviendra

pour la commodité et donner lumière es greniers lesquels seront de bois couverts aussy d'ardoises à cul à pardevant.

Debvra sortir hors desdicts thoits par dessus les quattre entrées de ladicte bourse quelque tourillon joly au mieux agencé que sera possible pour au moien de ce donner davantaige d'embellissem aud. bastiment et donner subject au monde de contempler davantaige led. bastiment.

Par dessus ce les dessus nommez seront encore obligez de leurs frais faire une nouvelle fontaine au devant de la maison de ville en tel endroict que mesd. s^rs du Magistrat trouveront convenir laquelle fontaine sera environnée de bailles de fer au lieu de courtinne de machonnerie afin qu'estant ainsy on puisse veoir oultre et par ainsy éviter aux immondices qui se pourroient faire à l'environ d'icelle pourquoy ainsy effectuer auront à leur prouffict les materiaulx estans à la fontaine au chambge comme aussy les grez estans au pavement du marché dans la comprinse de la place à bastir moiennant réparer la place de la maison du beauregard quy se desmolit par Me Athoine Denis et faire le tout en sorte que la ville n'en soit en rien intéressée et debvront aussy faire un goulet pour escouler les eaues sortantes de ladicte fontaine à condition de fonder le tout ceste année à fleur de terre et achever le tout au dedans l'an prochain.

Ce que aians ainsy emprins d'effectuer, Messieurs, se font fort de transporter la chapelle des ardans en aultre lieu comme aussy les bastimens y joignans et feront en sorte que ladicte place et celle où est le bastim du beauregard à pnt fort avant desmoly demeureront widdes sans aulcun ediffice ny bastiment à l'usaige et commodité publicque.

(Archives municipales de la ville de Lille, carton 145, dossier 3.)

VI

Registres aux résolutions du Magistrat.

Le XIIe de septembre dudt an (1651) au conclave la loi adjournée et assamblée fuct faict lecture des ltres d'octroy touchant la bourse et aultres lres joinctes et at esté ordonné de les faire signiffier à la chambre des comptes.

8 folio 262 r°.

Le XXIe dudt (octobre 1652) audt conclave la loy assemblée fut résolu de faire deux tourrelles à la bourse.

8 folio 266 v°.

Le XXIIIIe dudt mois de may (1653) fut veue la modelle d'une porte de bois pour la bourse et at esté ordonné d'en faire une aultre pour la faire de fer ou bien pour s'en adviser.

9 folio 6 r°.

(Archives municipales de la ville de Lille.)

VII

Compte de la ville, année 1653.

« A Franchois de Monchy, maistre sculpteur la somme de quarante-
« huit livres parisis à luy accordé par Messieurs du Magistrat, pour et à
« tant moins de son travail fait en ladite qualité aux portes de la Bourse
« de cette dite ville, comme appert par ordonnance du ije d'aoust 1653,
« icy ladite somme XLVIII l. »

Folio 360 r° et v°.

(Archives municipales de la ville de Lille.)

VIII

Conditions pour les vingt quattre maisons qui se doivuent ériger aux quattre fronts du Carré de la Bourse.

1

Primes sera fait fondation telle qu'il convient pour soutenir les mûrs de plaine macsonnerie lequel environnerat la place quy restera vide pour ladite bourse, sur lequel mur quy debvra avoir de nette macsonnerie *trois briques d'expesseur* seront assises les *vingt quattre colommes* pour porter les arcures voutes et batiments de dessus lesquelles colommes avecq leurs arcures bases et chapitaux comme aussy les soulliez desoulz lesdites colommes qui ceindront et environneront les quattre cottez de ladite bourse *seront de pierre descocinne* qui seront à livrer aux dépens de ceulx aiants les seize maisons quy auront veues avecq chambres et greniers par dessus les galleries de ladite bourse ensemble les *ancres et bariaux de fer* convenables pour toutes les voutes desdites galleries et le plomb que conviendra y couller pour y contribuer également par les propriétaires des fonds sur lesquels seront érigers lesdites maisons exceptant desdits frais les *quattre coings* avecq les maisons marquées D I Q W et debvra ce que dessus estre faict selon la grandeur et proportion qui sera désigner par Messieurs du Magistrat où leurs députez.

2

Le pavement de la place et quarré de ladite bourse comme aussy les *galleries et quattre entrées d'icelles* seront pavez au fraitz de ceste ville à ceste effect mesdits s^rs se réservent le pavement estant présentement audit

endroict comme aussi tous et quelconque les matheriaux de la *fontaine au change.*

3

Que les voutes où caves qui se feront desoubz le susdict pavement des galleries et à l'environ seront faict de l'espesseur d'*une bricque aux frais desdits propriétaires* comme se feront de mesme les *voutes des galleries* quy seront faictes à croix d'ogives en la forme et manière que se voit poincté sur le second plan à la charge de ceulx quy auront les dessus aussi les murs extérieurs qui se peult voir par le troisième plan lequel démontre ce que chacune place doibt avoir depuis le dessus desdites galleries jusques au dehors des thoits et couvertures.

4

Les frontispices extérieurs seront faicts pour le premier estage jusques au dessus des tieulles des frenestres des premières chambres de pierre de grez le surplus au dessus jusques a trente sept pieds de haulteur en quoy seront encore deux estages et l'arcurement sera de pierre de Lezennes et de briques nettes et unies et bien agencé ainsy que tel ouvraige appartient.

5

Sera permis à tous acheteurs desdites portions de faire à chacune desdites maisons *burge droict saillant trois pieds sur les flégards* à charge de les rendre tous de haulteur égale ne fut, avecq grace et permission obtenir en plaine assemblée du Magistrat partie à qui la chose pourra toucher préalablement ouy, ne fut en desoubz desquels burge et quelque pied en dehors se pourront faire petites caves pour servir à telles commodités que chacun trouvera convenir.

6

Et comme les maisons des *quattre coings* ne peuvent avoir de caves soubz les galleries de la bourse ainsy que les aultres vingt maisons sera permis aux propriétaires de prendre sous les flégards et sur autant d'héritaige qui leur conviendra pour faire leurs caves sans pour ce paier autre chose.

7

En advenant que lesdits achepteurs trouveraient expédient d'avoir à l'environ de ladite Bourse *cinq goullot pour l'escoulement* de leurs *eaues*

et immondices sera laissé à la pluralité des voix d'entre eulx d'en faire ung auquel pourront avoir accès par blanches les maisons n'y pouvant arriver ou en repcevoir bénéfice aultrement.

8

Sera permi auxdits achepteurs de, à commun despens, pouvoir *faire un bacq de plomb au millieu de la place de ladite Bourse*, lequel sera enclos de machonnerie et couvert d'une grande pierre pour dans ledit bacq pouvoir conduire l'eau de la buise de la fontaine au change hors duquel bacq lesdites vingt quattre maisons pourront tirer leurs eaux par pompe et non aultrement, et en ce cas ceulx aiant les portions voisines des coings seront obligez de livrer passaige pour lesdites buises pour les maisons desdits coings ou bien, advenant que l'on ne fit lesdits goullots pourront pour trois ou quattre maisons faire un puits pour y tirer leurs eaux, le tout ainsy qu'ilz trouveront pour ung mieux.

9

Toutes lesquelles maisons feront ensemble *un quarrée* environnant ladite bourse ou place à ce destinée aussy en quarrière et seront comblées à *deux toits égaux couverts d'ardoises* pour ceux aiant les desoubz et n'y sera faicts aucuns pignons ou fenestres flamengues de machonnerie au dehors ni dedans ains seulement des fenestres larges de deux pieds et demy au plus aussi couvertes d'ardoises à culla par devant avecq quelques pommes de cuivre doré au desus, le tout en conformité dudit model de relief sans que l'on puisse changer augmenter ou diminuer alors que sembleroit estre pour ung mieux sans préalable permissions de mes d/s s^rs du Magistrat.

10

Lesdites ventes effectuées feront les acheteurs et chacun d'eulx faire leurs provisions de toutes choses nécessaires pour l'érection de leurs bastimens et édifices pour conjonctement faire mettre la main à l'ouvraige à l'entrée du *mois de mars* 1652 et continuer jusque à lentier achévement sans interruption faisant ce qu'il convient en tout bien et duement selon que par mesdits du Magistrat sera ordonné.

11

Les terrains provenant des fouines desdits ouvrages, tant des murs, fondations, caves comme aultrement seront menez par lesdits ache-

teurs ou à leurs ordres en tel endroict des remparts qui leur sera ordonné.

12

Si quelque difficultés se mouvoit entre lesdits achepteurs touchant la droiture et conduite desdits ouvraiges ou aultrement en sera sommieurement décidé par mesdits s^r sans forme ni figure de procès *à quoy seront lesdits propriétaires* tenus acquiescer nonostant appel jusques à l'entier achèvement de l'ouvraige par provision en bonne et suffisante caution.

13

Tous les murs de séparations tant desoubz lesdits galleries comme aultrement selon le premier plan seront monturiers et sur héritaiges communs et à communs despens et seront tous les pieds droits des caves qu'y n'auront autre chose à porter que les voutes d'icelles de deux briques despesseur et le mur extérieur comme aussy celuy d'entre les maisons selon le susdit plan aura au net par dessus le portail du fond trois bricques d'espesseur pour le moins et sera aussy eslevé jusques au second plan ou se voit que lesdits murs sont reduict à moindre d'espesseur si comme celuy extérieur a deux briques despesseur et de mesme celuy d'entre lesdites maisons et galleries de la Bourse et de tous les murs d'entrée fond réduits à brique et demy despesseur.

14

Sur le troisième plan lesdits murs réduits à brique et demy despesseur de toute part, saulf et exceptez ceulx qu'y se feront pour séparation au dessus des vouttes desdites galleries lesquels pourront passer à une bricque seulement affin de ne tant charger lesdites voutes néantmoins conviendra mestre sur lesdites voutes des pieches de bois de grosseur suffisant pour éviter tout péril en l'érection desdits murs.

15

Les fondements des quattre entrées de ladite bourse comme aussi les frais des portes, tant au regard des pavés, passes, pillastres, colommes, corniches, frontispices que généralement ce qu'en dépend le tout à faire de pierre descocinne ainsi que les colommes comme dessus et comme il est tracé sur le modelle et frontispice seront aux frais et dépens de ceulx aiant acheté les vingt quattre portions susdits et ce a paier égallement en tous frais jusques au premier estaige seullement, le surplus demeurant à

la charge de ceulx a quy le dessus appartiendra et seront tous les mathériaux a requis conforme à ceulx desdites colommes et arcures et dont sera donné appaisement qu'il convient aux députez de mesdits s^rs.

16

Lesdits vingt quattre maisons seront faicte de mesme aulteur, simétrie et structure suivant en toute les modelles de relief tracez tant pour le dehors que devans de ladite Bourse à charge expresse d'en suivre les molles qui seront délivrez en papier tant pour les pieds droits et couvertures, fenestres, que molures, chanbrannes et establement et que les acheteurs seront tenus de bastir conjonctement et égallement eslever leurs ouvraiges sans que l'un se puisse nottablement advencer plus que laultre affin de tant mieux lier, unir et joindre lesdits ouvraiges et le tenir à niveau de toute part.

(Archives municipales de Lille, registre AA, fol. 271 r° et suivants.)

XIV

ARTISTES NORMANDS,

IGNORÉS OU PEU CONNUS.

Déjà, dans de précédentes publications, nous avons cité un certain nombre d'artistes normands, la plupart ignorés ou peu connus, et nous avons donné des indications sur quelques travaux qu'ils exécutèrent dans la ville de Bernay et les environs.

Ayant continué le dépouillement des registres de nos deux tabellionages locaux, ainsi que celui des archives de plusieurs trésors d'église, nous pouvons, aujourd'hui, donner de nouveaux renseignements sur les artistes précités et compléter nos premières nomenclatures en établissant la liste de tous les artistes qui, durant la première moitié du dix-septième siècle, ont laissé, dans notre cité ou la région, des témoignages de leur talent.

Si nous avons choisi cette période de 1586 à 1650, c'est que, de

1562 à 1591, les guerres de religion non seulement arrêtèrent l'essor artistique, mais elles ravagèrent presque toutes nos églises et causèrent la destruction ou la mutilation d'un grand nombre d'œuvres d'art. Or, ce ne fut qu'à partir de 1596, alors que le calme eut rendu à la France un peu de prospérité, que l'on s'occupa de réparer les ruines de la guerre civile et d'augmenter les richesses artistiques des temples chrétiens.

Voici donc, par catégories de professions, les résultats de nos laborieuses recherches pour la première moitié du dix-septième siècle si fertile en œuvres d'art. La seconde moitié fera l'objet d'un travail ultérieur dont nous possédons les éléments.

I

SCULPTEURS ET PEINTRES

Jacques Hamel,

Prêtre, sculpteur, curé de la Trinité-du-Mesnil en Ouche [1].

En 1586, il fait, pour l'église de sa paroisse, un bas-relief sur bois, mesurant trois pieds carrés et représentant l'*Adoration de la Très Sainte Trinité*. Ce morceau, qui existe encore dans ladite église, porte au centre la signature : HAMEL 1586.

Jacques Le Bonhomme dit Cauchois,

Maître sculpteur, faiseur d'images et peintre, bourgeois de Lisieux.

Le 20 avril 1610, il s'oblige envers le roi de la confrérie de Madame Sainte-Anne, fondée en l'église de Sainte-Croix de Bernay, et avec huit autres maîtres du « mestier de tellier (toilier) », de faire et construire quatre images : « l'ung de madame Sainte « Anne, l'autre de la Vierge Marie et les deux autres des deux « Marie, pour iceuls ymages estre mis et posez par led. sculpteur « en lad. église de Sainte-Croix en l'autel Nostre-Dame, à la

[1] En 1595, Jehan Hamel, père du sculpteur, habitait le Chamblac, paroisse limitrophe.

« charge par led. Bonhomme de faire lesd. ymages de gran-
« deur qu'ils amplient les places où il y a jà images desd. sainctes
« aud. autel, et lesd. peindre, dorer, azurer, sculturer et pain-
« turer à ce convenables..., tellement que iceulx ymages soient
« semblables et mises de même ouvrage que les ymages desd.
« sainctes qui sont en l'église des Jonqueretz..., s'oblige en
« outre, led. sculpteur de repaindre l'ymage de madame sainte
« Barbe et la tour d'icelle estant en lad. église, de telle pain-
« ture qu'elle estoit painte... Le tout moyennant la somme de
« soixante-neuf livres tournois pour le principal et six livres de
« vin [1]... »

Robert et Michel Dumoulin,

Père et fils, maîtres menuisiers, bourgeois de Bernay.

En 1618, ils font la *cloison* et les *chaires* du chœur de l'église de Notre-Dame de la Couture de Bernay, moyennant 1,650 livres tournois [2].

Jacques Roquelon,

Du métier de menuisier, demeurant à Bernay.

Le 9 juin 1623, il vend à religieuse personne dom Jean Marc, prieur de l'abbaye de Bernay, « *deux tables tirantes* portées sur « neuf coullonnes garnies de chacunes *deux sièges,* ensemble un « *buffet de salle* de décharge vuide à haulte coullonne, *une* « *couche*..., le tout à la mode..., moyennant la somme de quarante « six livres ».

Le 25 novembre suivant, il s'oblige envers les dames religieuses de la Maison-Dieu de Bernay, « de faire et construire une *cloison* « ou petite *carriolle* autour du grand autel de leur église, de la « hauteur de deux pieds huit poulces ou viron, avec les marche- « pieds et deux collonnes aux deux coins de lad. carriolle, qui « seront de sept à huit pieds ou viron..., une *cloison* sous le

[1] Tabellionage de la vicomté d'Orbec, f° 6.

[2] D'autres travaux ont été exécutés par ces deux artistes, dont nous avons déjà parlé dans nos notices précitées et dans notre étude sur Gabriel Dumoulin et Deux Huchiers de Bernay, 1890.

« crucifix... ; le tout suivant le dessin et pourtrait faict par le dit « Roquelon ; moyennant la somme de cent cinquante livres [1]... »

En 1648, il fait alleu avec les dites religieuses pour les portes et fenêtres de leur monastère, moyennant la somme de deux cent cinquante livres [2].

Roquelon ne savait pas signer.

Michel Lourdel,

Maître sculpteur et peintre en bois et pierre, bourgeois de Rouen.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de cet artiste de renom, à propos des travaux qu'il exécuta à Bernay et à Courbépine, en 1610 et 1624 [3] ; aujourd'hui nous sommes heureux de signaler une œuvre capitale dont la restauration lui fut confiée en 1621 ; il s'agit du grand autel de l'église de la Couture de Bernay, chef-d'œuvre du quatorzième siècle, qui se trouvait alors dans un déplorable état de délabrement.

Le 8 février eut lieu, devant le tabellion de la vicomté de Montreuil, l'alleu de cet important et délicat travail ; le devis, entièrement écrit de la main de Lourdel, est ainsi conçu :

+

« Déclaration des choses qui conviennent estre faictes pour « lacoustrement et rédification ornement et dorures et estoffes « de la contretable dautel de Notre-Dame de la Couture paroisse « de Bernay, et à quoy cest obligé et se oblige envers le sieur « curé, thezauriers et paroissiens de la ditte église, Michel Lour- « del, sculpteur et peintre de Rouen.

« En premier lieu il est à noter que lœuvrage estant de pierre « et ayant été rompue et frascasé en pluzieurs endroitz tant en « son architecture que en ses histoires et figures de sculptures, « touttes ses choses seront reffaittes de pierre le plus aprochant « de se qui aparoit y avoir esté que le poura faire ledict Lourdel,

[1] Tabellionage de la vicomté d'Orbec.

[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil.

[3] La première quittance de 200 livres est du 9 août 1621 ; la quittance finale des 1,100 livres est du 24 juillet 1622.

« lequel, outre lesdittes rédifications fera aussy *quatre figures* de « pierre représentant des prophettes de grandeur de ceulz qui y « sont à présent, afin de remplir les niches et rendre lœuvre « parfaict et accomply... » Le reste du devis se rapporte à la restauration et décoration de tout l'ouvrage. Ledit alleu est fait moyennant la somme de onze cents livres et trente livres pour le vin. Michel Dumoulin, le menuisier sculpteur dont nous venons de parler, figure comme témoin dans l'alleu précité.

Lourdel travailla pendant plus de quinze mois à la restauration du chef-d'œuvre en question [1].

Le 1er novembre 1623, Lourdel s'oblige envers le curé et les paroissiens de la Couture, « de leur faire et construire en bon bois « de chesne et sec une *figure de l'archange sainct Michel,* de la « haulteur de quatre piedz à toise, et icelle peindre, dorer et « estoffer le plus curieusement que led. Lourdel le pourra adviser, « et rendre icelle preste à Rouen pour la feste de Noel prochain « ou huit jours devant pour y estre aportez à Bernay pour lad. « feste, sans que ledit Lourdel soit subject à la venir placer ny à « la voitture dicelle ny à la caisse qui servira à lapporter mais « sest submis de lagenser dans icelle caisse de laquelle il donnera « la mesure... Le tout faict moiennant la somme de quarante cinq « livres tournoiz [2]. »

Guillaume Barrey,

Maître sculpteur et peintre,
demeurant à la paroisse de Saint-Vigor de Rouen.

Le 24 juillet 1627, il s'oblige envers les trésoriers et les paroissiens de l'église de Notre-Dame de la Couture de Bernay..., « de « fournir *une ordonnance d'architecture* composée à la corin- « thienne... Comme aussy de poser *une autre ordonnance d'ar- « chitecture* composée à la corinthienne pour y poser un *crucifix « et les images...* Quatre frontons ou seront representez les

[1] La description déjà faite dans le devis de Lourdel fut complétée, en 1666, dans le livre publié par un prêtre de cette église. Ajoutons que ce chef-d'œuvre fut stupidement détruit, en 1768, et remplacé par un autel à la romaine, insignifiant, enlevé lui-même en 1883.

[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, f° 142.

« *quatre évangélistes*... Ensemble faire *une bordure de tableau*... « dans laquelle il fera et fournira *un tableau* de platte peinture « à huille suivant ledit dessein, qui aura de haulteur cinq piedz « quatre poulces de bonnes fines couleurs [1]... Plus pour poser « sur larcade deux affuctz (?), faire au pied de la croix *un grand* « *chérubin* qui aura de haulteur quatre piedz et demy..., avec *une* « *image de la vierge* en bosse qui aura de hault cinq piedz, et une « *image de Saint Jean*..., lesquelz images seront tous dorez dor « bruny... Plus *une croix* qui aura onze piedz de haulteur et au bout « dicelle trois fleurs de lys dorez... Mettre et poser sur lad. croix « *limage du crucifix* qui sera en bosse, qui aura de haulteur cinq « piedz et demy... » ; moyennant la somme de 900 livres tournois. Le tout suivant le devis et dessin présenté par ledit Barrey [2].

Pierre Legeret,

Tailleur d'images demeurant à Rouen.

Le 5 juillet 1628, il fait alleu avec le trésorier de l'église de Plainville pour « racoustrer et repaindre plusieurs images estant « dans l'église dud. lieu », moyennant la somme de 50 livres. Le 28 dudit mois, il donne quittance finale de cette somme et s'oblige, en outre, de faire, dans un mois, « une cuve et une « croche (crosse) à l'image sainct Nicollas estant en lad. eglize... [3]. »

Pierre Legeret ne sait signer.

Estienne Mazeline,

Maître sculpteur et peintre, demeurant en la ville de Rouen, paroisse Saint-Nicaise.

Le 7 juin 1629, étant à Bernay, il s'oblige envers les trésoriers de l'église de la Couture de faire, tant au dedans qu'au dehors de ladite église, les choses qui ensuivent, conformément aux devis et dessins présentés par ledit Mazeline :

1° Un autel en la chapelle de Sainte-Anne; cet autel sera à la

[1] Ce tableau représentait la *Résurrection* (Description de 1667).

[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, f° 532. — En 1667, l'abbé Bertre fit la description de ce Crucifix monumental qui fut détruit en 1749.

[3] Tabellionage de la vicomté de Montreuil. — Cette statue existe encore.

corinthienne et décoré de petits bouquets de feuillages; deux anges tenant chacun un chandelier; « une image de Ste Anne et de « Ste Barbe qui auront de haulteur chaqune quatre piedz et demy... »; un encastillement d'un tableau de 5 pieds et demi de hauteur, orné de fleurs de lis, dentelles, têtes de chérubins, etc.;

2° Un même travail pour l'autel Saint-Laurent;

3° Une image de sainte Geneviève, de hauteur de 4 pieds et demi, qui sera par lui posée à l'autel de Sainte-Geneviève où est de présent saint André..., « laquelle image aura ung cierge en sa « main et un livre en l'autre, et au-dessus de lad. image sera posé « ung petit ange qui aura ung cierge en sa main qui allumera le « cierge de lad. image et de l'autre costé ung diable tenant ung « souffletz po^r^ souffler led. cierge... »;

4° Faire élever, bâtir et édifier dans le cimetière de ladite église *une croix* à la place de celle qui y est, à laquelle sera fait trois marches de pierre de grès..., laquelle croix sera faite en pierre de Vernon et aura 22 pieds de hauteur compris lesdites marches.

Cet alleu est fait moyennant la somme de 700 livres tournois et 16 livres pour le vin; ledit Mazeline n'est pas tenu de faire les tableaux, mais seulement à l'encastillement. Le travail doit être prêt dans le jour de Pâques prochain. Le 11 mai 1631, il donne quittance de 100 livres et renouvelle son obligation de *réparer la croix* dans un an. Michel Dumoulin, le sculpteur bernayen, figure à ces deux actes [1].

Guillaume Auray,

Maître peintre et sculpteur, à la Vieille-Lyre.

Le 27 janvier 1647, il s'oblige envers la confrérie de Saint-Michel, de la paroisse de N.-D. de la Couture de Bernay, de faire « un baston » avec une figure de saint Michel, de pareille sculpture que celui de la confrérie de Saint-Crespin [2].

[1] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, f° 123.

[2] Voir ma *Notice sur des artistes normands du dix-septième siècle*, 1888, p. 5.

Guillaume Heubert et Romain La Biche,

Maîtres peintres et victriers.

Le 14 septembre 1597, demeurant alors en la paroisse de Saint-Germain de Lisieux, ils font alleu avec les trésoriers de l'église de Sainte-Croix de Bernay, pour « racoustrer et réparer neuf grandes « formes de victres estant en lad. église, asçavoir cinq estant alen- « tour du chœur et chancel, deux à la chapelle St André, une sur « lautel St Nicollas et lautre qui est la grande victre de lad. chapelle « St Nicollas, et icelles victres bien et deuement racommoder et « réparer comme ils estoient auparavant quilz fussent tombez en « ruyne... »; moyennant la somme de 60 écus sol, dont Hébert seul donne quittance, le 11 juin 1599, seul aussi il signa ledit alleu.

Le 12 octobre 1599, Hébert, demeurant à Bernay, fait un second alleu avec les mêmes trésoriers « pour réparer toutes et chacunes « les vitres qui restent à réparer en l'église paroissiale de Sainte- « Croix de Bernay... »; il s'oblige de mettre du victre peint aux lieux et endroitz où il sera requis...; moyennant la somme de 33 écus sols ung tiers (100 livres) dont il donne quittance le 24 novembre 1600 [1].

Jacob Mahieu,

Peintre et vitrier, bourgeois de Bernay.

En 1608 et en 1610, il est qualifié de « maître painctre et victrier », mais nous n'avons aucune indication sur les travaux opérés par ce Bernayen qui signait très correctement son nom.

Loys Poelou,

Vitrier, demeurant à Bernay.

Le 1er mars 1611, il s'oblige envers les trésoriers de l'église de Sainte-Croix de Bernay « de reffaire et réparer, dans le jour et « feste de Pasques prochain, asçavoir touttes et chacunes les vittres

[1] Tabellionage de la vicomté de Montreuil.

« estant en lad. église...; et sil est besoing d'en faire quelques « toult de neuf, led. Poelou sera tenu et obligé les faire et mettre « des pièces de verres de pareilles que celles qui y sont et *les pein-* « *dre de telles peintures et histoires quelles estoient...* » ; moyennant la somme de 50 livres tournois. L'artiste signe [1].

Germain et Jacques Bynet frères,

Maîtres peintres-vitriers, demeurant à Bernay.

En 1614, un des Bynet exécute pour l'église de Menneval un vitrail donné par la confrérie de Charité.

En 1615, Germain Bynet reçoit du trésorier de l'église de Sainte-Croix de Bernay la somme de 22 livres 16 sols, pour avoir « refaict « le vittre de devant l'hostel S. Denis (?), tant pour le vittre neuf « que pour les verges de fer et le plomb neuf ».

Le 20 novembre 1616, ledit Germain Bynet s'oblige de refaire et plomber tout de neuf une grande vittre de ladite église, moyennant la somme de 150 livres et 6 livres de vin.

Le dernier jour de juin 1620, Guillaume et Jacques Bynet s'obligent envers les jurés et maîtres du métier de menuisier, « de pain- « dre *un tableau* qui leur a esté baillé par lesd. menuisiers au mitan « (milieu) duquel il y aura un image *Sainct Andrey...* et aussy « paindre lencastileure de pareils boys que celluy du tableau sainct « Nicollas..., et le rendre prest dedans la fin du mois de septembre « prochain... Et au-dessus de la dite encastilleure de paindre une « *Annontiation de la Vierge* pour servir damortissement au hault « dudit tableau..., moyennant la somme de cent livres... Lesd. « Bynet nemploieront point de moindre painture que celle des pan- « neaux de la contretable de lautel de Saincte Croix où sont repre- « sentez les quatre docteurs... » Les deux Bynet signent cet alleu [2].

Le 26 juin 1621, Germain Bynet fait alleu pour les vitres de l'église de Boissy.

En ladite année, il reçoit du trésorier de Sainte-Croix de Bernay 48 sols, « pour avoir faict un panneau de vitre à St Nicollas ».

Le 4 septembre 1622, alleu avec les trésoriers de Sainte-Croix

[1] Tabellionage de la vicomté d'Orbec, f° 146.
[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, f° 105.

pour réparer toutes les vitres de ladite église, moyennant la somme de 160 livres.

Le 22 mai 1622, Germain et Jacques Bynet s'obligent envers les prêtres du martyrologe ou confrérie de M. Sainct Nicollas fondée en l'église de la Couture de Bernay, « de faire *ung tableau* « *sur toille* de Monsr St Nicollas, de la haulteur et largeur de l'hostel « dieu de ce lieu, pour le remplage duquel ils y mettront une « *Deon secraon de St Nicollas* avec la *decollaon des trois bour-* « *geois* avec une *decolaon de Ste Catherine* à lamortisseure de « lencastilleure. Et le tout rendu prest par lesd. Bynet de fines « peintures et lavées couleurs dans le jour St Michel prochain. Et « ce fait moyennant la somme de six-vingt livres... » Les deux artistes signent [1].

Le 29 juin 1629, Germain Bynet, « maistre vitrier plombeur », donne au trésorier de Sainte-Croix quittance de 90 livres à rabattre sur la somme de 240 livres qui lui a été accordée et promise, du consentement des paroissiens, pour l'alleu par lui verbalement fait, pour réparer la *tour* de l'église de Sainte-Croix, depuis le pied jusqu'au coupeau, en tant que ce qui est nécessaire pour le fait du *plomb* seulement [2].

En 1633, Bynet fait, pour l'église de la Couture, un vitrail représentant Notre-Dame des Sept-Douleurs [3].

Georges Rugué,

Maître peintre, originaire d'Allemagne.

Le premier document concernant cet artiste distingué se trouve dans le registre paroissial de Saint-Nicolas de Beaumont-le-Roger, pour l'année 1628. Dans un acte de baptême à la date du 6 avril, on lit, en effet : « ...Ce dict jour et heure cinq heures du soir a « esté placé le grand tableau au chœur de lesglise aud. grand « authel. Et led. tableau ayant esté faict par hon. ho^e Mre Georges

[1] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, f° 114.

[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, f° 210. — Même alleu avait été fait, le 1er octobre 1600, avec Me Jehan Halley, « du mestier de plonnier », demeurant à Rouen, moyennant 30 écus sol, travail qui fut fait le 21 dudit mois.

[3] Ce vitrail existe encore, mais la partie portant la date et la signature a été détruite, il y a quelques années, par des malfaiteurs, qui la brisèrent pour s'introduire dans l'église.

« Rüié allemant de la ville de Oudebroc en Allemaigne près de la « duché de Saxe... »

Nous avons dit comment il vint s'établir à Bernay, s'y maria et eut un fils, nommé Guillaume, qui cultiva aussi la peinture [1].

De 1658 à 1669, Georges Rugué exécuta à Bernay et aux environs plusieurs tableaux, dont quelques-uns subsistent encore.

Henry Cantel,

Maître peintre, demeurant en la paroisse de Bazoques.

Cité, en 1634, dans un registre du tabellionage de Bernay, cet artiste n'a point laissé, à notre connaissance, traces de son talent.

Jehan Le Marchant et Jacques Baldet,

Maîtres peintres-vitriers, bourgeois de Caudebec.

Le 13 juillet 1642, ils font alleu avec les trésoriers de l'église de la Couture de Bernay, pour refaire et réparer en « verre peint » toutes les vitres de ladite église, moyennant 400 livres tournois et 30 livres de vin. Les deux artistes signent [2].

Ambroise Le Vieux,

Peintre-vitrier à Caen (?).

En 1646, il reçoit de l'échevin de la confrérie de charité de Saint-Sauveur de Caen la somme de 20 sols pour avoir refait la vitre de ladite confrérie (vitrail représentant le saint patron).

Robert Heurtault,

Peintre d'Évreux (?).

En 1637, il relève et vernit le grand tableau du prétoire du bailliage d'Évreux [3].

[1] *Peintres et tailleurs d'images au dix-septième siècle.* 1888.
[2] Tabellionage de la vicomté d'Orbec, f° 245.
[3] Archives départementales de l'Eure; B. 8.

II

FACTEURS D'ORGUES

Roch Dargillières [1],

Maître facteur d'orgues à... (?).

En 1606, il fait alleu avec les trésoriers et les frères de la charité de Saint-Nicolas de Beaumont-le-Roger, pour un sommier et trois soufflets d'orgues, moyennant la somme de 30 livres.

En 1607, il refait les orgues de l'église de Notre-Dame de la Couture de Bernay ; il habitait cette ville au 29 janvier et au 6 septembre de ladite année. Signature de vieillard.

Pierre Ynger,

Organiste et facteur d'orgues, bourgeois de Bernay.

Le 19 décembre 1610, il s'oblige envers les trésoriers de la paroisse de la Couture de Bernay, de raccommoder tout de neuf les soufflets servant à l'orgue d'icelle église... ; faire aussi que tous les parlements servant audit orgue soient bons et suffisants ; de raccommoder le tremblant, le sommier et faux sommier de pédales..., moyennant la somme de six vingts livres.

Le 23 mars suivant, son travail est visité et reconnu bon par maître Thomas Le Prévost, prêtre, curé de Sainte-Croix de Bernay, et par honnête homme Nicolas Levavasseur, bourgeois dudit lieu, tous deux maîtres organistes. Ynger donne quittance du premier payement convenu [2].

En 1618, il refait deux tuyaux à l'église de Sainte-Croix et touche pour ce travail la somme de 40 sols [3].

Le 13 février 1619, étant qualifié de « facteur et joueur d'orgues », il s'oblige encore envers les trésoriers de l'église de Notre-

[1] En 1587, les orgues de l'église de Saint-Germain de Montivilliers furent refaites par Jean de Largillière, « facteur d'orgues ». (*Histoire de la ville de Montivilliers*, par E. Dumont et A. Martin, 1886, t. II, p. 182.)

[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil.

[3] Comptes du Trésor, Archives communales de Bernay, G. G.

Dame de la Couture de réparer les orgues de cette paroisse, ce dedans six mois et au moyen de la somme de 90 livres [1].

Le 10 avril suivant, il fait un nouvel alleu avec lesdits trésoriers, pour faire jouer lesdites orgues durant le temps de neuf années, au moyen de la somme de 60 livres chacun an.

Dom Yves Dumont,

Prêtre, organiste et facteur d'orgues, bourgeois de Bernay [2].

En 1616, il lui est payé par le trésorier de Sainte-Croix la somme de 432 livres pour « avoir reffaict les orgues de la ditte église, y compris l'augmentation qu'il a faite suivant son alleu et accord ». La visite de son travail fut faite par Robert Ingoult, facteur d'orgues à Rouen, que nous retrouverons plus loin. Ajoutons que les trésoriers intentèrent une action contre Dumont, et qu'ils payèrent la somme de 3 livres 6 sols pour une présentation contre lui.

Robert Ingoult,

Maître facteur d'orgues, demeurant à Rouen, puis à Caen.

En 1616, habitant Rouen, il visite le travail fait par Dumont aux orgues de Sainte-Croix de Bernay.

Le 5 décembre 1673 [3], habitant Caen, il fait alleu avec les trésoriers de Notre-Dame de la Couture de Bernay, pour réparer et raccommoder l'orgue de ladite paroisse, moyennant la somme de 1,200 livres [4]. Le travail ayant été mal fait, il s'ensuit un procès qui dura jusqu'en 1711.

Le 18 mars 1675, Ingoult fit aussi un alleu avec les trésoriers de Sainte-Croix de Bernay; mais nous en ignorons les détails.

[1] Tabellionage de la vicomté d'Orbec.

[2] En 1614, dom Yves Dumont, religieux de l'abbaye de Bernay, fut parrain du fils de Levavasseur, musicien de Bernay. Ce religieux était, pensons-nous, le facteur d'orgues dont nous nous occupons. Rappelons que vivait aussi à Paris Henri Dumont, le fameux organiste-compositeur, mort en 1674, et qui appartenait peut-être à la famille de dom Yves Dumont.

[3] En 1667, Ingoult avait réparé l'orgue de Saint-Germain d'Argentan. (*Notice Vimont.*)

[4] Tabellionage de la vicomté d'Orbec.

Jacques Besnard,

Maître facteur d'orgues, demeurant en la ville de Rouen, paroisse Saint-Ouen.

Le 8 mai 1616, il s'oblige envers le curé et les trésoriers de l'église de Sainte-Croix de Bernay de réparer l'orgue d'icelle église, de remplacer une trompette de six pieds, de faire une cimballe, un cornet d'Allemagne et un rossignol, de réformer le tremblant; moyennant la somme de 400 livres, dont il donne quittance le 6 novembre suivant [1].

Guillaume Lesselin,

Maître facteur d'orgues, demeurant en la ville de Rouen.

Le 20 septembre 1620, il fait alleu avec les trésoriers et paroissiens de Sainte-Croix de Bernay, pour « faire le contenu au devis « de ce qu'il falloit pour le positif de l'orgue de la dite église », moyennant la somme de 800 livres tournois.

Le 21 août 1621, il fait un second alleu avec les précités; Lesselin s'oblige de faire trois grands soufflets, et, par augmentation du premier alleu, un jeu de voix humaine; ce fait au moyen de la somme de 200 livres, dont il donne quittance le 2 janvier 1622 [2].

Christophe Dubois,

Facteur d'orgues, demeurant en la ville de Dieppe.

Le 23 juin 1643, il fait alleu avec les trésoriers de l'église de Notre-Dame de la Couture de Bernay et s'oblige « de refaire et « racouster les orgues du dit lieu et mettre deux jeux de neuf... », moyennant la somme de 950 livres.

Le 6 janvier suivant (1644), il fait un nouveau marché avec lesdits trésoriers, à cause du mauvais état des orgues et de la nécessité d'augmenter la dépense de la somme de 120 livres.

[1] Tabellionage de la vicomté d'Orbec, f° 95.
[2] Tabellionage de la vicomté d'Orbec.

Thomas de Villers,

Maître facteur d'orgues à Bernay, paroisse de la Couture.

Appartenant à une famille de facteurs d'orgues[1] dont il y avait des membres à Bernay dès le quinzième siècle, Thomas de Villers était natif de Reims en Champagne[2], mais il vint s'établir à Bernay vers 1650 et s'y maria, en 1654, à Marie Lehure.

Le 5 août 1657, il fait alleu avec les échevins, trésoriers et curé d'Orbec, pour la réparation complète de l'église paroissiale de ladite ville, moyennant la somme de 150 livres tournois[3].

En 1660, il se charge de la réfection des orgues de l'église de Saint-Nicolas de Beaumont-le-Roger, travail qui suscita un procès terminé par une sentence du bailliage, du 8 février 1661, en faveur du facteur[4].

En 1663, il est chargé de la réparation des orgues de Notre-Dame de la Couture de Bernay; mais son travail, bien qu'ayant coûté plus de 1,300 livres, fut très défectueux et donna lieu à un long procès qui se termina, en 1666, par un accord qui mit à la charge de de Villers tous les frais, lesquels s'élevèrent à la somme de 187 livres[5].

En 1667, il fournit à ladite paroisse un *basson* et en répare un autre.

Thomas de Villers mourut à Bernay en 1613, âgé de quatre-vingt-huit ans; il fut inhumé, le 4 septembre, dans la nef de l'église de la Couture, sa paroisse.

Notre vieux facteur d'orgues laissa un fils, Me Charles de Villers, qui fut prêtre et organiste en ladite église de la Couture.

[1] En 1656, un Claude de Villers répare les orgues de la cathédrale de Rouen.

[2] Il était fils de Raoul de Villers et de Louise Labbey; cette dernière vivait encore en 1654 et habitait la ville de Reims.

[3] Tabellionage d'Orbec. (Note communiquée par M. Ch. Després.)

[4] Tabellionage de la vicomté de Montreuil, 9 octobre 1665.

[5] Tabellionage de la vicomté de Montreuil.

III

FONDEURS DE CLOCHES ET AUTRES OUVRIERS EN MÉTAUX.

Romain Buret,

Du métier de fondeur de cloches, bourgeois de Rouen.

En 1601, il fond deux cloches pour l'église de Menneval.

Le 19 février 1629, il s'oblige envers le trésorier de l'église de Saint-Léger du Bosdel de fondre et refaire la grosse cloche de ladite église, en lui baillant et rendant sur le lieu le charbon, le bois, la brique et argile à ce requis et nécessaires. Ce marché est fait moyennant la somme de 33 livres pour le salaire[1]; quant au métal, il sera payé par le trésorier au prix de celui qui a été employé à la cloche de l'église de Nassandres.

Pierre Buret,

Maître fondeur, bourgeois de Rouen.

Le 10 mai 1626, il fait alleu avec les paroissiens de Sainte-Croix de Bernay, pour refondre la grosse cloche de la paroisse.

En 1657, il fond aussi une cloche pour la paroisse de la Couture de Bernay[2].

Guillaume Morel,

Fondeur de cloches à... (?).

Le 19 décembre 1641, il refond la seconde cloche du beffroi de l'église abbatiale du Bec-Hellouin; poids : 3,870 livres. En même temps il fait six cloches pour le chœur de ladite abbaye[3].

Étienne Le François, horloger, demeurant à Verneuil. — Le

[1] La quittance de cette somme est du 10 mars 1629. (Tabellionage de la vicomté d'Orbec.)

[2] Voir notre étude sur *les Cloches de Bernay*, 1888, p. 3.

[3] *Chronique de l'abbaye du Bec.*

29 décembre 1647, il fait alleu avec les administrateurs de l'hôpital d'Orbec, pour faire une horloge audit hôpital, moyennant la somme de 70 livres[1].

IV

ORFÈVRES, BRODEURS.

Pierre Picques,

Orfèvre, bourgeois de Bernay.

De 1623 à 1671 il exécute la plupart des travaux d'orfèvrerie pour les confréries des environs de Bernay.

En 1666, il lui est payé 58 livres pour avoir refondu la croix d'argent de la charité de Landepereuse.

David Huchon,

Maître brodeur demeurant au Pont-Audemer.

Le 8 octobre 1605, il s'oblige envers Jehanne Dhommey, veuve de défunt Pierre Hardy, de Bernay, et de lui faire, « livrer et « rendre dedans le jour de Noël prochain... deux pentes de ciel de « lict de petit satin blanc qui est le costé de devant et le bout des « piedz... » ; moyennant la somme de 42 livres[2].

Savary,

Brodeur à Paris.

En 1625, il fournit des ornements pour l'église de Sainte-Croix de Bernay[3].

Guillaume Hersent et Nicolas Deshays,

Brodeurs à Évreux.

En 1637, ils font les tapisseries ou *tentes de fleurs de lys* « avec les brodures », pour le prétoire du bailliage d'Évreux. Pour ces

[1] Tabellionage d'Orbec. (Note communiquée par M. Després.)
[2] Tabellionage de la vicomté de Montreuil.
[3] Comptes du trésor.

tapisseries, il est employé : 51 aunes un quart de drap fin bleu à 4 liv. 15 sols l'aune ; les fleurs de lys et bordures, ou serge drapée « jaulne », employèrent 40 aunes 3/4, de 46 sols l'aune[1].

V

MAITRES D'ŒUVRE

Michel Courson,

Maître architecte du métier de maçon, demeurant à Beaumont-le-Roger, paroisse Saint-Nicolas.

Le 18 novembre 1600, il s'oblige envers le curé de Saint-Léger du Bosdel, près Bernay, de réparer le chancel de l'église de cette paroisse, moyennant la somme de 38 escus sol qui lui fut payée le 20 février 1602[2].

Le 16 novembre 1602, il s'oblige envers l'abbé de l'abbaye de Bernay « de faire construction et réparation en léglize de l'abbaye..., « asçavoir abattre le *pupitre* pièce à pièce, et le mettre par ordre « dans une chapelle voisine, et au lieu dicelluy construire une « muraille entre les deux pilliers qui portent la tour...; ce fait « moyennant la somme de 200 livres[3] ».

Jacques Desroutours,

Maître masson et architecte, demeurant à la paroisse de Saye (Sées [?]), près Argentan.

Le 23 décembre 1631, il s'oblige envers le seigneur de Courbépine, près Bernay, « de faire les fondements (plans) de deux « corps de logis que ledit s^r entend faire bastir et ediffier aux « deux ailes et costez de son grand corps de logis de son dit « manoir de Courbespine... », moyennant la somme de 300 livres tournois. (Signature de vieillard.)

[1] Archives de l'Eure, B. 8.
[2] Tabellionage de la vicomté d'Orbec.
[3] Tabellionage de la vicomté de Montreuil.

Guillaume Jouen,

Du métier de maçon, de la paroisse de Saint-Aubin de Beaumont-le-Roger, fait, le même jour, alleu avec le dit seigneur de Courbépine, pour faire les fondements de chaux, sable et pierre..., et tout le travail... tel qu'il lui sera marqué et tracé par Jacques Desroutoures, m^e^ masson architecte..., à raison de 40 sols la toise.

Nicolas Genevoys,

Architecte et maître masson de la ville de Rouen.

Le 6 avril 1620, il fait alleu avec l'abbé de Bernay, pour l'augmentation du manoir abbatial, moyennant la somme de 2,700 livres.

VI

ARTISANS

Noms et prénoms, profession, domicile, travaux opérés.

Yves Roussel, maçon et couvreur, Bernay. 1596. Recouvre le grand logis abbatial. — 1596. Il reconstruit la grange du personat de Plasne. — 1597. Il recouvre la tour, le chancel et la chapelle de l'église abbatiale. Il signe correctement.

Jehan Letailleur, maçon, Carsix. 1599. Cheminées au couvent des Cordeliers de Bernay.

François Brindeau, couvreur, Jauron près Carrouges, pays du Maine. 1609. Étant à Vieilles, il fait accord avec son confrère et compatriote François Boudier pour faire ensemble la couverture de l'église et de la tour de Menneval. — 1628. Demeurant à Conches, il recouvre d'ardoises le chœur de l'église de Saint-Nicolas de Beaumont-le-Roger.

François Boudier, couvreur, de Jauron (pays du Maine). 1609. (Voir ci-dessus.) — 1614. Clocher de l'église de la Couture. — 1616. Clocher de l'église de la Couture.

Sylvin Vy, couvreur, Le Favril. 1612. Il lambrisse et peint le

« cœur » de la grande église de l'abbaye de Bernay, moyennant la somme de 100 livres tournois et 4 liv. 10 s. pour le vin de l'alleu (2 juillet 1612).

Michel MAROQUESNE, couvreur et lambrisseur, Le Favril. 1619. Lambrisse le cloître de l'abbaye.

Jacques PERRUCHET, couvreur, Villepare (pays du Maine). 1614. Couvre la tour de l'église des Cordeliers.

Antoine DESLANDES, maître maçon, Beaumont-le-Roger. 1616. Reconstruit leur église.

Jehan HALLEY, plombier, Rouen. 1600. Replombe la tour de l'église de Sainte-Croix.

Louis JOUEN, maître maçon et couvreur, Bernay. 1637. Chapelle du Rosaire à l'église de la Couture.

Pierre FORFAIT, maçon et couvreur, à Ferrières. 1649. Reconstruit la chapelle de Notre-Dame de la Petite-Couture à Ferrières.

Robert ESTABLE, charpentier, à Bernay. 1596. Il répare la grange du personat de Plasnes.

Martin VASSE, charpentier, à Bernay. 1599. Augmente le couvent des Cordeliers de Bernay.

Pierre et *Jehan,* dits MAULLION frères, charpentiers, à Menneval. 1599. De concert avec Martin Vasse, précité, ils achèvent la maison des Cordeliers de Bernay. — 1601. Travail à l'église Sainte-Croix de Bernay.

Germain VASSE, charpentier, à Bernay. 26 mai 1609. Répare la tour de l'église de l'abbaye de Bernay. — Le 27 août, il alloue les réparations des ponts, portes, tourelles et murailles de la ville de Bernay. — 1618, 21 septembre. Alleu pour achever le cloître de l'abbaye. — 4 août 1621. Augmente le couvent des Cordeliers. — 6 juin 1626. Reconstruction de la chambrette de la Charité de la Couture. — 21 août 1630. Alleu avec des particuliers.

Étienne et *Jehan,* dits BEDEL frères, charpentiers, à Camphleur. 25 avril 1634. Construction des planches (pont) de Courcelles.

François AGASSE, charpentier, à Verneuil. 20 juillet 1614. Réfection de l'aiguille et clocher de l'église de la Couture.

Jean BORDEAUX, maître charpentier, à Orbec. 3 mai 1630. Alleu avec les deux syndics de la ville de Bernay pour refaire deux ponts.

Paul Estable, charpentier, à Bernay. 2 octobre 1638. Réparation de l'église de la Couture de Bernay.

E. Veuclin,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Bernay (Eure).

XV

ALEXIS LOIR

PEINTRE DU ROI, MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE.

MARIANNE LOIR.

Les artistes du dix-huitième siècle, tombés si bas dans l'estime du public au commencement du nôtre, lors de la réaction produite par les idées de David et de son école, ont depuis lors, pour un grand nombre d'entre eux au moins, reconquis auprès des curieux d'art et des amateurs la place qui leur était légitimement due. Mais aujourd'hui encore, combien de dédaignés qui sont loin de mériter ce méprisant oubli! Parmi ces derniers, il en est un sur lequel nous voudrions appeler un peu l'attention : c'est Alexis Loir, peintre en même temps que sculpteur, dont le nom est pour ainsi dire inconnu et ne rappelle que de bien vagues souvenirs aux habitués du Louvre, quoiqu'il y ait deux beaux pastels de lui dans notre grande galerie nationale. Nous dirons aussi deux mots de Marianne Loir, sa fille très probablement, qui fut peintre également.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu recueillir sur eux sont fort peu nombreux, nos recherches dans les bibliothèques à peu près vaines; à part Bellier de la Chavignerie qui a consacré à Alexis Loir un bien court article, très substantiel, il est vrai, deux lignes sans plus à Marianne Loir, les

« cœur » de la grande église de l'abbaye de Bernay, moyennant la somme de 100 livres tournois et 4 liv. 10 s. pour le vin de l'alleu (2 juillet 1612).

Michel MAROQUESNE, couvreur et lambrisseur, Le Favril. 1619. Lambrisse le cloître de l'abbaye.

Jacques PERRUCHET, couvreur, Villepare (pays du Maine). 1614. Couvre la tour de l'église des Cordeliers.

Antoine DESLANDES, maître maçon, Beaumont-le-Roger. 1616. Reconstruit leur église.

Jehan HALLEY, plombier, Rouen. 1600. Replombe la tour de l'église de Sainte-Croix.

Louis JOUEN, maître maçon et couvreur, Bernay. 1637. Chapelle du Rosaire à l'église de la Couture.

Pierre FORFAIT, maçon et couvreur, à Ferrières. 1649. Reconstruit la chapelle de Notre-Dame de la Petite-Couture à Ferrières.

Robert ESTABLE, charpentier, à Bernay. 1596. Il répare la grange du personat de Plasnes.

Martin VASSE, charpentier, à Bernay. 1599. Augmente le couvent des Cordeliers de Bernay.

Pierre et *Jehan,* dits MAULLION frères, charpentiers, à Menneval. 1599. De concert avec Martin Vasse, précité, ils achèvent la maison des Cordeliers de Bernay. — 1601. Travail à l'église Sainte-Croix de Bernay.

Germain VASSE, charpentier, à Bernay. 26 mai 1609. Répare la tour de l'église de l'abbaye de Bernay. — Le 27 août, il alloue les réparations des ponts, portes, tourelles et murailles de la ville de Bernay. — 1618, 21 septembre. Alleu pour achever le cloître de l'abbaye. — 4 août 1621. Augmente le couvent des Cordeliers. — 6 juin 1626. Reconstruction de la chambrette de la Charité de la Couture. — 21 août 1630. Alleu avec des particuliers.

Étienne et *Jehan,* dits BEDEL frères, charpentiers, à Camphleur. 25 avril 1634. Construction des planches (pont) de Courcelles.

François AGASSE, charpentier, à Verneuil. 20 juillet 1614. Réfection de l'aiguille et clocher de l'église de la Couture.

Jean BORDEAUX, maître charpentier, à Orbec. 3 mai 1630. Alleu avec les deux syndics de la ville de Bernay pour refaire deux ponts.

Paul Estable, charpentier, à Bernay. 2 octobre 1638. Réparation de l'église de la Couture de Bernay.

E. Veuclin,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Bernay (Eure).

XV

ALEXIS LOIR

PEINTRE DU ROI, MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE.

MARIANNE LOIR.

Les artistes du dix-huitième siècle, tombés si bas dans l'estime du public au commencement du nôtre, lors de la réaction produite par les idées de David et de son école, ont depuis lors, pour un grand nombre d'entre eux au moins, reconquis auprès des curieux d'art et des amateurs la place qui leur était légitimement due. Mais aujourd'hui encore, combien de dédaignés qui sont loin de mériter ce méprisant oubli! Parmi ces derniers, il en est un sur lequel nous voudrions appeler un peu l'attention : c'est Alexis Loir, peintre en même temps que sculpteur, dont le nom est pour ainsi dire inconnu et ne rappelle que de bien vagues souvenirs aux habitués du Louvre, quoiqu'il y ait deux beaux pastels de lui dans notre grande galerie nationale. Nous dirons aussi deux mots de Marianne Loir, sa fille très probablement, qui fut peintre également.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu recueillir sur eux sont fort peu nombreux, nos recherches dans les bibliothèques à peu près vaines; à part Bellier de la Chavignerie qui a consacré à Alexis Loir un bien court article, très substantiel, il est vrai, deux lignes sans plus à Marianne Loir, les

autres dictionnaires biographiques et historiques sont muets à leur égard. Rien dans la *Biographie Didot,* rien dans le *Dictionnaire de la conversation,* rien dans les autres publications similaires; Jal et Dussieux les passent également sous silence. Il est vrai que la chose n'a rien d'étonnant, le propre des compilations étant de se copier l'une l'autre.

En réalité, si nous avons réussi à recueillir la matière de cette courte notice, c'est grâce à de patientes recherches dans les archives de la maison du Roi et les registres de l'ancienne Académie. Nous avons complété notre travail avec quelques détails assez rares puisés dans les écrits des contemporains de Loir et dans les papiers des familles pour lesquelles Alexis et Marianne Loir travaillèrent en Béarn, comme nous le verrons tout à l'heure. Celles de leurs œuvres que nous avons pu étudier nous ont fourni entre autres un champ précieux, quoique restreint, d'observations.

Alexis Loir est né à Paris, en 1712 [1]. Il appartenait à cette famille des Loir qui s'était fait un nom dans les arts au dix-septième siècle, et avait déjà fourni plusieurs artistes distingués, entre autres : Nicolas Loir, peintre d'histoire et graveur, membre de l'Académie royale, né à Paris en 1624, mort dans la même ville, le 6 mai 1670, et Alexis Loir, son jeune frère, graveur et orfèvre, également reçu académicien, né en 1640 à Paris, où il mourut le 14 avril 1713.

Alexis Loir, deuxième du nom, était-il fils de ce dernier?

A la rigueur, la chose n'est pas impossible, puisqu'il est né en 1712, qu'Alexis Loir, le graveur orfèvre, n'est mort qu'en 1713, et, chose à remarquer, qu'il portait le même prénom. Son père aurait eu alors soixante-douze ans lors de sa naissance. Il est plus probable qu'il descendait d'un autre frère, d'un des fils de Nicolas Loir, le peintre, qui avait eu, paraît-il, plusieurs enfants [2].

Alexis Loir, le graveur orfèvre, aurait été simplement son oncle et parrain. Sorti de cette famille de peintres, de graveurs et d'orfèvres, le jeune Alexis grandit au milieu des choses d'art, apprenant, pour ainsi dire en jouant, les principes de son métier de peintre et de sculpteur, devenus pour lui une sorte de récréation.

[1] Voir ci-contre, pl. XIII.

[2] Nicolas et Alexis Loir, l'un peintre, l'autre graveur et orfèvre, avaient trois frères, dont l'un fut architecte, un autre attaché d'ambassade et littérateur, le troisième enfin dans les ordres.

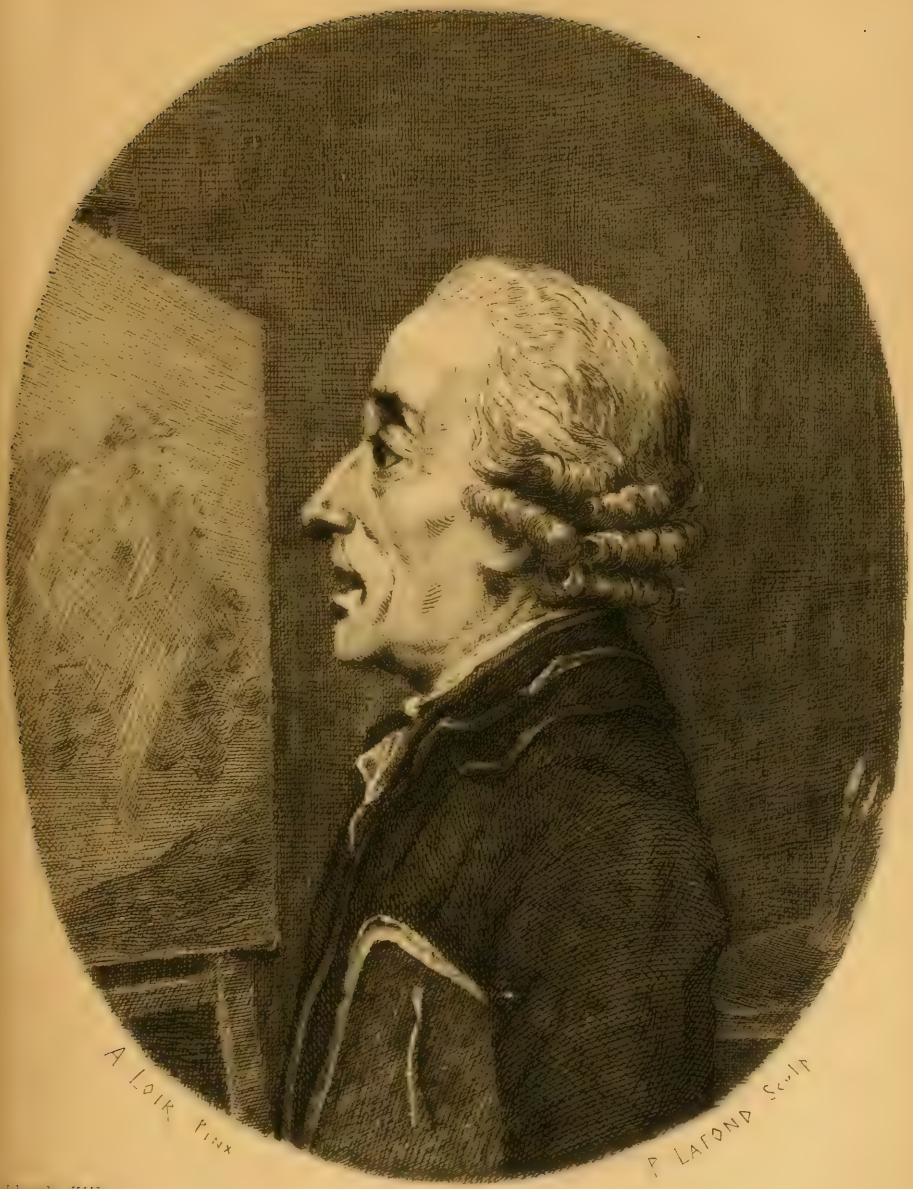


Plate XIII

Page 366.

ALEXIS LOIR

Dans les ateliers des siens, l'enfant dut vite se saisir du crayon oublié sur le rebord du chevalet du peintre; du burin laissé sur le coin de la planche du graveur; de l'ébauchoir abandonné sur la table de l'orfèvre. Ce jeu se changea rapidement en un travail amusant et captivant, lui évitant ainsi les déboires et les ennuis d'un apprentissage qui se fût trouvé en dehors de ses habitudes et de son milieu.

Alexis Loir devint vite un pastelliste sinon à la mode, du moins connu. Aussi habile que pas un des peintres de son temps, il excellait à rendre avec leurs grâces pimpantes et mignardes, leurs tailles menues et effilées à l'excès, leurs corsages fortement busqués se détachant sur des jupes claires à envergures extravagantes, posées sur de larges paniers, ces femmes du dix-huitième siècle à la physionomie vive et malicieuse, au front surmonté d'un étonnant échafaudage de cheveux poudrés, parsemés de fleurs, de brillants et de rubis; ces hommes aux perruques à larges bourses, à tournure cambrée, à l'habit carré, l'épée en brette, le bas bien tiré sur la culotte de satin, et aux souliers à hauts talons rouges. A peine a-t-il atteint l'âge de trente-quatre ans que l'Académie royale agrée Alexis Loir, dans sa séance du 30 avril 1746, « sur la présentation de ses ouvrages [1] », comme peintre de pastels, et aussi « en considération de ses talents pour modeler, dont il a fait preuve par le buste de M. Vanloo et une figure de Marsyas qu'il a fait voir à l'assemblée; lesquels morceaux resteront à l'Académie », pour citer les termes mêmes du procès-verbal de la séance. Dans cette même séance à laquelle assistaient Caze, Coustou, Galoche, Restout, de Julienne, Jeaurat, Lemoyne aîné, Parrocel, Pigalle, Bouchardon, Tocqué, Chardin, Drouais, Lépicié, etc., il lui est ordonné de faire, pour sa réception, les portraits de MM. de Vermont et Jeaurat, qui ne furent jamais exécutés, comme l'on verra tout à l'heure.

Il était très difficile, pour ne pas dire plus, d'être accepté par l'Académie comme pastelliste. MM. de Goncourt, dans leur notice si fine et si délicate sur La Tour, assurent que le haut point auquel,

[1] Sujets des morceaux de réception des membres de l'ancienne Académie de 1648 à 1793, recueillis par Duvivier. — Loyr (Alexis), portrait peint au pastel et S. 27 février 1779 sur le portrait au pastel sur cuivre de M. Belle et le buste en marbre de Carle Vanloo modelés par lui et déposés dans les salles de l'Académie depuis 1746. *Archives de l'Art français*, t. II, p. 378.

avec cet incomparable artiste, l'art du pastel était parvenu, « avait effrayé et inquiété les fidèles de la peinture à l'huile ». Le *Jugement d'un amateur sur l'Exposition des tableaux de* 1753, dit que « M. La Tour a poussé le pastel au point de faire craindre qu'il ne dégoûte de la peinture ».

Voici donc les portes de l'Académie pour ainsi dire fermées devant ce genre. La *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture au Salon de* 1749 nous en donne une nouvelle preuve, car l'auteur de cet opuscule affirme que « l'Académie ne se résout plus à recevoir de peintres en pastel ». Tous les critiques du temps, à qui mieux mieux, s'en mêlent et attaquent l'un après l'autre ce malheureux genre, qui n'en peut mais, lui reprochant « sa crudité, sa poussière farineuse, sa touche dure et désagréable, que l'art et le talent ne peuvent sauver ». Il est vrai, pour continuer de citer, « que la glace lui donne un vernis brillant, mais elle déguise les défauts sans les détruire, elle n'empêche pas que le grain du crayon ne se détache pas par la suite, et que la fleur de la peinture ne disparaisse peu à peu ».

Devant cet ostracisme de la docte compagnie dont il devait faire partie, pour l'art qu'il professait, Loir n'hésita pas et se livra pendant quelque temps à la sculpture, quitte à revenir un peu plus tard complètement au pastel, et c'est là l'explication des ouvrages de sculpture présentés par lui à son agrégation. Ses contemporains en ont laissé un témoignage; car, dans les *Réflexions nouvelles d'un amateur de Beaux-Arts,* citées précédemment par MM. de Goncourt dans leur travail sur La Tour, et dont nous venons de dire deux mots plus haut, il est dit que sur la résolution de l'Académie, de ne plus recevoir de peintres en pastel, Loir le quitta pour la sculpture.

Voici donc notre artiste agréé à l'Académie, apprécié de ses confrères, puisqu'il vient de faire le buste de Carle Vanloo, le plus célèbre de cette dynastie de peintres provençaux, qui n'était pas alors un mince personnage; chargé de peindre les portraits de de Vermont et Jeaurat, dont les tableaux de genre jouissaient d'une grande vogue auprès de la haute bourgeoisie du temps. Il obtient même, vers la même époque, de M. de Marigny, ce charmant directeur des bâtiments du Roi, un appartement et un atelier aux Gobelins. Les travaux ne lui manquent pas. Au Salon de 1747, il

expose le portrait au pastel d'un certain M. L... tenant une lettre à la main; à celui de l'année suivante 1748, ceux de Mlle de Billy et de Mme de Julienne. Comme l'a fort justement dit M. *Frédéric Reiset*, dans les lignes trop brèves qu'il a consacrées à Alexis Loir, dans l'*Appendice* de son *Catalogue des dessins et cartons du Musée du Louvre :* « Ce devait être un honneur très envié que d'être admis à faire preuve de talent dans une maison aussi amie des arts que celle de M. de Julienne », cet amateur délicat, cet ami si dévoué du grand Watteau.

Pendant les dix années suivantes, le nom d'A. Loir ne figure plus sur les livrets des Salons; la onzième seulement, en 1759, on le voit réapparaître avec deux têtes d'enfants peintes au pastel sur bois; puis, nouvelle éclipse de vingt années. Enfin, au Salon de 1779, notre peintre envoie pour sa quatrième et dernière exposition le portrait de Belle (Le Bel), peintre du Roi et professeur à l'Académie, pastel sur cuivre.

Voici, à propos de ce portrait, ce qu'en dit le continuateur de Bachaumont, dans ses *Lettres sur le Salon de* 1779 : « Je reviens avant de finir sur deux portraits... le premier est remarquable par un nouveau procédé particulier à l'auteur, M. Loir, qui, depuis nombre d'années, ne s'était pas montré au Salon; il a peint en pastel sur cuivre M. Belle, son confrère. Cette manière moins agréable peut être plus solide, mais surtout plus propre aux sujets exigeant de la vigueur et de l'énergie... »

Ces deux derniers envois aux Expositions, quoique éloignés l'un de l'autre de vingt années, et l'extrait de la lettre que nous venons de citer, montrent que Loir, par ces tentatives de pastel sur bois, puis plus tard sur cuivre, cherchait à rendre ce genre de peinture plus stable, moins fragile. A-t-il réussi? Il est permis d'en douter. Si ses essais avaient eu des résultats heureux, ils auraient eu des imitateurs. C'était là, certainement, une de ses constantes préoccupations; on en trouve une nouvelle preuve dans le procès-verbal de la séance de l'Académie du 18 mars 1780, dans lequel il est question du secret d'un sieur Loriot pour fixer le pastel, et où figure le nom d'Alexis Loir parmi celui des académiciens présents.

En 1779 seulement, trente-trois ans après son agrégation, A. Loir est enfin reçu académicien sur la présentation de Roslin, dans la séance du 27 février; Pierre étant alors directeur, Pigalle, recteur,

et Renou, secrétaire adjoint, suppléant Cochin. En cette circonstance, l'Académie déroge à ses règlements et habitudes, car, ainsi que le fait observer le compte rendu de la séance que nous transcrivons presque en son entier, Loir, comme morceau de réception, ne montre que le portrait de Belle, ceux de Vermont et de Jeaurat, qui lui avaient été commandés, n'ayant jamais été faits. Le récipiendaire « rejette sur ses longs voyages l'impossibilité où il a été « d'exécuter les portraits qui lui avaient été ordonnés pour sa « réception. L'Académie, sans déroger ni à la loi, ni à ses droits, « ni aux délibérations précédemment faites par elle, relativement « au pastel ou à celle qui exige deux portraits de peintres de ce « genre, a cru devoir, en se contentant du seul portrait de M. Belle, « mettre en considération les différents talents dont le sieur Loir a « fait preuve, lors de son agrément. En conséquence, elle a arrêté que « le satyre Marsyas et le buste de feu M. Carle Vanloo, modelés par « lui, et déposés dans les salles depuis 1746, y demeureront comme « payement de la dette du second portrait, et en tiennent lieu. »

Quoi qu'en dise l'Académie, elle commet ici une légère infraction aux règlements, et c'est un bel hommage rendu au talent du peintre. Depuis le jour de sa réception comme académicien, jusqu'à celui de sa mort, A. Loir fut assez assidu aux réunions de la docte compagnie; il paraît avoir particulièrement tenu à assister aux séances dans lesquelles étaient jugés les concours pour les prix et médailles décernés aux élèves, et examinés les envois des pensionnaires de l'Académie à Rome. Dans sa séance du 26 avril 1783, l'Académie lui donna une haute preuve d'estime et de considération, en le nommant conseiller, en même temps que le sculpteur Allegrain était nommé recteur, et Falconnet adjoint au recteur. De ce jour, son assiduité devint exemplaire, et pas une réunion importante n'eut lieu sans que l'on vît son nom figurer parmi ceux des membres présents.

Lors de sa réception comme académicien, A. Loir s'excuse, comme nous venons de le voir tout à l'heure, sur ses longs voyages, pour n'avoir pu exécuter les portraits qui lui avaient été demandés trente-trois ans plus tôt; et, de fait, peu d'artistes furent plus nomades et se montrèrent d'humeur plus pérégrinante. Une grande partie de sa vie s'est passée à l'étranger ou au fond des provinces françaises les plus éloignées de Paris. C'est ce qui explique son peu d'assi-

duité aux expositions de peinture et le long laps de temps écoulé entre son agrégation à l'Académie et sa nomination d'académicien.

En 1753, Loir était en Angleterre [1]. Depuis quand y était-il? combien de temps y resta-t-il? Nous n'en savons rien.

Il fait ensuite un séjour en Russie de plus de six années, de 1763 à 1769; dans les premiers jours de l'année 1763, il sollicite l'autorisation d'aller travailler à la cour de la grande Catherine, demandant en même temps que la jouissance de l'appartement et de l'atelier qu'il occupait aux Gobelins lui fût laissée. Sa demande est prise en considération, et, par une lettre de la direction générale des bâtiments du Roi, en date du 12 avril 1763 [2], l'autorisation demandée lui est octroyée pour une période de trois années, « passé lequel temps, nous lui enjoignons de revenir en France », dit la lettre en propres termes. Le 26 décembre 1765, il écrit de Moscou à M. de Marigny, sans oublier de « l'assurer de ses vœux les plus respectueux au renouvellement de la nouvelle année », pour lui demander de vouloir bien lui accorder une prolongation de congé, basant sa demande sur son triste état de santé, expliquant qu'il a été fort malade, qu'il est à peine convalescent, et n'a pu s'occuper, comme il aurait voulu, des travaux qu'il avait à faire là-bas, ajoutant que son plus grand désir est de se « retirer le plus promptement possible de ce climat nullement d'accord avec sa santé ». Par lettre du 19 mai 1766 [3], c'est-à-dire près de trois mois après, il reçoit avis de cette prolongation de congé, avec cette observation « que les trois premières années ne sont pas encore expirées ».

De retour à Paris, il n'y reste guère, puisqu'en 1772 nous le retrouvons au pied des Pyrénées, en Béarn, au château d'Escout, près d'Oloron, chez le baron Duplàa, représentant d'une ancienne famille de robe béarnaise, président à mortier du Parlement de Navarre, en train de portraicturer ce magistrat, ses parents et amis, et de se portraicturer lui-même. Son séjour à Escout fut-il

[1] Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture annotés par M. Anatole de Montaiglon et cités par M. Henry Jouin, secrétaire de l'Ecole des Beaux-Arts, dans son rapport général sur les travaux de la session.

[2] Congé de trois ans à Alexis Loir pour aller en Russie. 12 avril 1763. Archives nationales, O[1] 1094, p. 323.

[3] Prolongation de congé pour le sieur Loir, 19 mai 1766. Archives nationales; *Archives de l'Art français*, année 1878, p. 36.

de longue durée? Tout donne à penser qu'il y resta plusieurs années, alternant sans doute entre l'habitation à la campagne et celle à la ville, allant d'Escout à Oloron et même à Pau. A l'Exposition rétrospective qui a eu lieu à Pau, au château de Henri IV, en mai 1891, le vicomte de Nays, héritier des familles Duplàa et Bayard, avait prêté une suite de portraits de notre peintre, tous de profil, demi-nature, vus de buste, du plus haut intérêt. Là, revivait toute la société qui se trouvait alors au château d'Escout, la fine fleur de la société béarnaise. C'était le marquis de Candau; Mme de Charitte, baronne Duplàa; le baron Duplàa; Mlle Duplàa, femme du président Bayard; la même avant son mariage, et A. Loir lui-même, comme nous savons déjà.

Ces portraits ne doivent pas être les seules productions de Loir que possède le Béarn; certainement, un jour quelconque, on en retrouvera d'autres que l'on reconnaîtra comme siennes. A cette même Exposition de Pau, nous avons remarqué un portrait appartenant à M. Lamotte d'Incamps, ancien conseiller général d'Oloron, portrait d'une de ses grand'tantes, Mlle de Mauco, plus tard Mme de Navailles, fille du dernier échevin d'Oloron, et nièce du fameux chanteur Jeliote, qui nous semble bien être de la main de notre pastelliste.

Ce coin du Béarn était alors un pays privilégié, ayant tout ce qu'il fallait pour retenir notre homme et lui faire oublier Paris, qu'il ne devait pas aimer d'un amour bien profond d'ailleurs. Il était difficile de s'y croire si loin de la cour et de la ville. A une lieue à peine d'Escout, se trouve le château d'Estos, où Jeliote venait de temps à autre se reposer de ses triomphes à l'Opéra, et chez lequel l'élite de la société du pays se donnait rendez-vous; un peu plus tard même, ce dieu de la musique, pour nous servir de l'expression de ses contemporains, se fixa définitivement là-bas, dans le pays qui l'avait vu naître, partageant son temps entre son château d'Estos et un hôtel qu'il s'était fait construire à Oloron, à l'entrée de la route de Pau. Maintenant, d'Escout, si au lieu de se diriger vers l'est on va vers le sud, à quatre ou cinq lieues, c'est Izeste, patrie de Bordeu, le célèbre médecin de la famille de Louis XV, l'illustre physiologiste, qui lui aussi revenait, dès qu'il le pouvait, se retremper au pied de ses chères montagnes; à quelques pas plus loin, c'est Bielle, berceau de la famille du grand

banquier de La Borde, le chasseur du tableau de la *Mère bien-aimée* de Greuze, qui, lui non plus, n'abandonna jamais complètement son pays, dans lequel il aimait à faire d'assez fréquents séjours. Au delà d'Oloron, dans la vallée d'Aspe, à peine encore à quelques lieues d'Escout, c'est Accous, habité par le poète Despourrins, dont les chansons béarnaises, si poétiques et si naïves, sont encore aujourd'hui chantées par les pasteurs gardant leurs troupeaux sur les pentes des Pyrénées.

A quelle époque Alexis Loir quitta-t-il le Béarn? à quelle date rentra-t-il définitivement à Paris? Nous n'en savons rien. La seule date certaine que nous ayons, c'est celle de sa nomination d'académicien, qui eut lieu, comme nous avons vu plus haut, le 27 février 1779. Les dernières années de sa vie se passèrent donc à Paris. Il dut être emporté fort rapidement par la maladie, puisqu'il mourut le 18 août 1785 [1], à l'âge de soixante-treize ans, et que le 6 du même mois, c'est-à-dire quinze jours plus tôt, non seulement il assistait à une séance de la compagnie, mais en plus était rapporteur dans un différend entre le marquis de Cavalcabo et le sieur Henriquez, graveur, au sujet d'une planche au burin commandée par le gentilhomme à ce dernier. Dans la séance du 24 août, le secrétaire de l'Académie notifie à ses confrères la mort de M. Alexis Loir, « peintre du Roy et conseiller de cette Académie ». Le *continuateur de Bachaumont*, à la date du 23 août, écrit à propos de cette mort les lignes suivantes : « M. Loir, peintre du Roy et conseiller en son Académie de peinture et sculpture, vient de mourir. Il avait quelque talent pour le portrait. Il a exposé une seule fois, au Salon de 1779, le portrait de M. Belle, son confrère, peint en pastel sur cuivre. C'était son morceau de réception. »

C'est sec, froid, et par-dessus le marché inexact, puisque Loir prit part, non pas au seul Salon de 1779, mais encore aux trois autres précédents, de 1747, 1748 et 1759.

Pour juger Alexis Loir comme peintre, il n'y a qu'à se transporter au Louvre, où nous trouvons, dans les salles des dessins, deux pastels de lui.

D'abord, sous le n° 1163, le portrait du sculpteur Pigalle :

[1] Académie de peinture et sculpture, liste chronologique des membres de l'Académie depuis son origine. — Alexis Loir p. p. et S + 73 ans, 18 août 1785. *Archives de l'Art français*, t. I, p. 394.

celui-ci est représenté de grandeur naturelle, la tête de trois quarts, tournée à droite, assis, vu jusqu'à mi-jambes, en costume de chevalier de Saint-Michel, avec l'habit de soie noire moirée, recouvert du manteau à doublure bleue; sur une table à côté, le chapeau à plumes noires et bleues; au fond, on aperçoit un monument dans lequel figure Louis XV en pied.

Ensuite, sous le n° 1164, le portrait de Le Bel [1], son morceau de réception à l'Académie. Comme dans le tableau précédent, Le Bel est représenté de grandeur naturelle, la tête de trois quarts, nue et poudrée, tournée à gauche, également vu jusqu'aux genoux, vêtu d'une robe de chambre violette, tenant sa palette et ses pinceaux de la main droite, la main gauche appuyée sur le genou.

Ce Le Bel, né à Paris en 1705, mort dans la même ville en 1790, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, reçu académicien le 27 août 1746, était un peintre de paysages, bien oublié aujourd'hui, et un peu, avouons-le, à juste titre, qui exposa de nombreux tableaux, de 1746 à 1769, pendant une période de vingt-trois ans.

Ces deux portraits sont des plus remarquables, traités d'un crayon ferme et plein d'accent, d'une grande intensité de coloration, montrant un dessinateur franc, observateur sagace et sûr de la physionomie individuelle. Alexis Loir n'est pas, comme on pourrait le craindre, écrasé par le redoutable voisinage de La Tour, le maître impeccable, qui résume en lui toute une époque, toute une société, et dont les œuvres sont accrochées dans la même salle. Bien entendu, il prend place au-dessous du maître, mais moins loin que l'on ne serait disposé à se le figurer; inférieur également, mais de très peu, à ces maîtres exquis qui se nomment Chardin et Peronneau, il tient un bon rang à côté de la Rosalba, de Coypel et des autres artistes de second ordre du dix-huitième siècle.

De même, les petits portraits demi-nature de la famille Duplàa, propriété du vicomte de Nays, quoique sommairement et très librement faits, témoignent d'une main très exercée. Ils sont tous remarquables par un rare sentiment de la nature et de la vie; l'individualité y est finement indiquée, et l'on sent que la ressem-

[1] Il ne peut être question, bien entendu, d'Alexis Simon Belle le portraitiste, dont il existe un beau portrait de femme au Musée de Rouen, puisqu'il naquit en 1674 et mourut en 1734, douze années avant l'agrégation de Loir à l'Académie.

blance physique ne peut être douteuse; sans aucune banalité, sans recherche trompeuse, ce sont de vrais portraits d'intimité.

Parmi ces derniers, il en est deux de particulièrement intéressants : celui d'un gentilhomme en habit gris bleu d'une tonalité douce et tendre, et celui de la vieille Mme de Charitte Duplàa, dont la physionomie rappelle celle de Mme Geoffrin. Dans cette suite de petits portraits peints à Escout, se trouve celui de l'artiste, par lui-même, que nous reproduisons en tête de cette notice. Il porte la perruque poudrée, un habit gros bleu brodé d'une ganse d'or; sous le bras, un carton jaunâtre duquel débordent des papiers; dans le fond à droite, devant lui sur un chevalet, une toile sur laquelle est esquissée un sujet mythologique; derrière, à gauche, sur un bout de table, une palette et des pinceaux. La tête est bien celle d'un homme de cinquante à soixante ans, les traits assez réguliers, quoique un peu forts, l'œil gros et rond; la bouche entr'ouverte indique la fatigue.

Nous voudrions bien parler des œuvres d'A. Loir qui se trouvent en Russie et en Angleterre; malheureusement, nous ne savons rien d'elles.

Nous sommes dans le même embarras au sujet de ses travaux de sculpture. Comme il les avait entrepris dans le but de forcer les portes de l'Académie, une fois admis, il ne les poursuivit probablement guère. A part ses morceaux de réception présentés à l'Académie le 30 avril 1764, lors de son agrégation à la compagnie, la statue de Marsyas en terre cuite, et le buste de Carle Vanloo en marbre, qui devaient avoir une certaine valeur et que nous ne pouvons que mentionner, il nous est impossible de citer de lui aucun autre ouvrage de ce genre. De ces deux ouvrages-là même, nous ne pouvons rien dire de plus; car ils n'existent plus, sont perdus, ou attribués à d'autres. Personne n'ignore que les morceaux de réception des anciens académiciens ont été rendus aux familles de leurs auteurs en 1793. Depuis lors, que sont-ils devenus?

Arrivons à Marianne Loir; mais, cette fois encore, les documents font défaut, et tout n'est qu'énigme et incertitude.

Parmi les portraits de la famille Duplàa prêtés par le vicomte de Nays à l'Exposition rétrospective de Pau, principale source de nos renseignements, il s'en trouve deux désignés sur le catalogue de cette Exposition comme l'œuvre de Mlle Loir. Tous deux sont

peints à l'huile et exécutés de grandeur naturelle. Le premier, daté du 1er septembre 1763, représente Antoine-Vincent-Louis Barbe Duplàa, né à Pau le 4 décembre 1753, il avait donc alors vingt-neuf ans; le second, plus récent de six ans, puisqu'il porte la date de 1769, représente le président à mortier au parlement de Navarre, Bayard. Le portrait d'Antoine Duplàa porte la mention du lieu où il a été peint, Paris; celui du président Bayard n'en porte pas. Les papiers de la famille Duplàa de Nays sont fort explicites et ne laissent aucun doute sur l'auteur de ces deux portraits, qui est bien Marianne Loir. Quelle est cette Marianne Loir qui travaillait avec Alexis? Assurément une parente, sa sœur peut-être, sa fille plus probablement. Né en 1712, Alexis Loir a pu se marier vers vingt-cinq ou trente ans, soit entre 1737 et 1742, et en 1763 sa fille aurait eu vingt ou vingt-cinq ans environ. Celle-ci, élevée par lui, dirigée par son père vers l'étude de la peinture, serait donc l'auteur de ces portraits qui sont loin d'être sans mérite. Quoi d'étonnant? nous voyons continuellement à cette époque plusieurs générations d'une même famille suivre la même carrière, et particulièrement parmi les peintres. Pourquoi serions-nous surpris de voir le père et la fille travailler ensemble, surtout dans un métier d'art? Dès lors, leurs déplacements en commun s'expliquent tout naturellement.

En dehors de ces portraits, nous ne connaissons qu'une seule autre œuvre de Marianne Loir; c'est le portrait de Mme du Chatelet, figurant au musée de Bordeaux; beau portrait de ce dix-huitième siècle, où ils n'étaient pas rares. D'après le catalogue du musée de Bordeaux, ce portrait provient de la collection du marquis de Lacaze. D'un autre côté, nous le voyons figurer dans l'état des tableaux envoyés de Paris à Bordeaux, par l'arrêté du 14 fructidor an VIII, avec la mention suivante : « Marianne Loir. — Mme du Chatelet, h. 3m,2, l. 2m,60. Ancienne collection. » Bordeaux était du nombre des quinze villes destinées à servir de dépôt aux collections appartenant à l'État. Point de doute possible, c'est le catalogue qui a tort; le tableau a été envoyé directement de Paris au musée de Bordeaux. Dans son livre sur *les Musées de province*, en passant la revue des tableaux du musée de Bordeaux, le comte *Clément de Ris* s'occupe assez longuement du portrait de Mme du Chatelet par Marianne Loir, mais pour en discuter la

double authenticité. D'après lui, rien ne semble confirmer l'attribution qui a été faite de cette œuvre digne d'attention, à une artiste aussi peu connue que Marianne Loir; en admettant même que celle-ci en soit l'auteur, rien n'autorise à assurer que la personne portraicturée soit la fameuse marquise philosophe. Pour Clément de Ris, il y a plutôt là un joli portrait de femme de Toqué, de Hallé ou de Drouais. Mais sur quoi base-t-il ses hypothèses? établit-il ses doutes? C'est ce qu'il néglige absolument de nous dire. Jusqu'à preuve du contraire, nous nous en rapporterons aux indications données par l'inventaire de l'ancienne collection, et nous continuerons à croire ce portrait celui de la fidèle amie de Voltaire et à en donner la paternité à Marianne Loir.

N'oublions pas d'ajouter que Marianne Loir était liée avec de Troy. Nous en trouvons la preuve dans une des *Lettres de Natoire*[1], écrites pendant son séjour à Rome, à son ami Antoine Duchesne, prévôt des bâtiments du Roi, dans laquelle il le charge de prévenir Mlle Loir de la mort de de Troy et de mettre dans l'annonce de cette triste nouvelle tous les ménagements usités en pareille circonstance. Cette lettre porte la date du 28 mai 1752. Par son testament, de Troy[2] lègue à Mlle Loir une montre à répétition et une tabatière d'or. Nous savons encore, par une note jointe à la lettre de Natoire, que Marianne Loir est aussi l'auteur d'un portrait de Mme Du Bocage. Mais qu'est devenu ce portrait? Maintenant qu'est devenue Marianne Loir elle-même? où sont ses œuvres? Est-elle morte jeune? a-t-elle cessé de peindre? s'est-elle mariée, et son nouveau nom a-t-il fait oublier l'ancien?

Toutes ces questions, nous ne pouvons y répondre, à notre grand regret.

Paul Lafond,

Membre de la Société des Beaux-Arts, à Pau.

[1] Lettres de Natoire et Antoine Duchesne. *Archives de l'Art français*, t. II, p. 273.

[2] Testament de de Troy comme pièce justificative, à la suite du *Mémoire* pour messire Claude-Antoine Cappon de Château-Thierry, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, capitaine au régiment de Saint-Maurice, tuteur de la demoiselle sa fille demanderesse, contre Pierre Leroi, maître écrivain, demandeur. 1761, brochure in-4°.

XVI

MUSICIENS DE BERNAY

(1599-1793)

INTRODUCTION.

Dans la première moitié du seizième siècle, la musique fut en honneur à Bernay; un titre de 1547 indique qu'à cette date les deux églises paroissiales de cette ville étaient pourvues d'orgues.

Mais les guerres de religion qui, durant trente années, marquèrent la seconde moitié de ce siècle, arrêtèrent l'essor que l'art avait pris en Normandie, à partir de la fin du quinzième siècle, grâce aux Palinods de poésie, aux confréries de Sainte-Cécile et aux Puys de musique. Aussi n'est-ce qu'à partir de 1599 que nos archives locales nous fournissent des renseignements précis sur l'histoire de la musique dans notre cité et sur les artistes qui, durant deux cents ans, charmèrent les oreilles de nos compatriotes et furent les interprètes des sentiments les plus élevés et les plus délicats du cœur de l'homme.

I. — Thomas Le Prévost,

Organiste de Sainte-Croix.

(1599-1617.)

Les deux églises paroissiales de la ville de Bernay étaient, dès 1547, pourvues d'orgues; mais la première mention que nous en avons trouvée ne remonte qu'à 1596, à l'occasion d'une fondation faite au trésor de Sainte-Croix par Mre Raould Lecouvreur, vicaire de cette paroisse. Dans ce contrat, il est dit que « le *Salve Regina* sera commencé par *l'organiste au son des orgues*... et qu'il sera payé à *l'organiste* 5 sols et au souffleur 2 sols. »

Nous ignorons quel était cet organiste; mais trois ans plus tard,

le 9 septembre 1599, un enfant de Bernay, Me Thomas Le Prévost [1], prêtre du martyrologe de la paroisse depuis 1597, fait alleu avec les trésoriers; « il se submet et oblige de bien et deument jouer des « orgues... aux jours et festes *accoutumez*, suivant lestat qui luy « en sera baillé, et jouer desd. orgues *en tout accord* et iceulx « entretenir bien et deument durant le temps que led. Prévost en « aura la jouissance et gouvernement. Ce fait au moyen de la « somme de saize escus sol deux tiers que lesd. thesoriers... se « sont submis de païer par chacune an aux quatres quartiers de « lannée à commencer du premier jour de juin dernier passé [2]... »

Devenu curé de sa paroisse en 1605, Me Le Prévost continue cependant à toucher les orgues de son église [3], et, à partir de 1612, les comptes du trésor font mention des sommes qui lui furent versées « pour faire joüer les orgues suivant quil est accoustumé » ; ses gages étaient alors de 60 livres, et celles du souffleur de 5 livres.

Les orgues de Sainte-Croix avaient dû beaucoup souffrir des ravages causés dans cette église par les guerres de religion de 1562 à 1591, car, en 1612, l'archidiacre visiteur ordonna de faire réparer ces orgues; mais les ressources du trésor faisant probablement défaut, cette restauration n'eut lieu qu'en 1616 et fut confiée à M. Jacques Besnard, maître facteur d'orgues, de Rouen [4].

Or, l'alleu de ce travail indique que les trésoriers étaient en procès avec notre curé organiste pour l'assujettir à la réparation entière desdites orgues.

A la suite de ce procès, l'abbé Le Prévost cessa ses fonctions d'organiste, et les orgues de cette paroisse restèrent muettes pendant au moins une année.

L'année suivante (1613), notre musicien se démit de ses fonctions curiales, tout en restant prêtre habitué de Sainte-Croix; en 1654, sa signature incorrecte semble indiquer qu'il était paralysé et par là même incapable de toucher les orgues; il décéda en 1662.

[1] Fils de Nicolas, bourgeois de Bernay, et de Marion Parent; il avait un frère nommé Guillaume et des parents à Boisney.

[2] Tabellionage de Bernay, vicomté de Montreuil.

[3] Pour expliquer comment était possible cette double fonction, il faut dire que les curés de Sainte-Croix, considérés comme vicaires de l'abbaye, n'officiaient point les dimanches et fêtes; c'était un Bénédictin qui venait célébrer les offices solennels en l'église de Sainte-Croix.

[4] Nous avons fait un travail sur les facteurs d'orgues venus à Bernay.

II. — Nicolas Le Vavasseur,
Organiste de Sainte-Croix.
(1617-1624.)

A l'abbé Le Prévost succéda, comme organiste, Nicolas Le Vavasseur, également enfant de Bernay [1], dont les brillantes aptitudes musicales furent sans doute cultivées par le vieux curé Le Prévost, son ami [2].

Vers 1617, Le Vavasseur prend possession des orgues réparées de sa paroisse natale, et, le 10 septembre 1618, étant qualifié de bourgeois de Bernay et de *maître des enfants de chœur* de l'église de Sainte-Croix, il fait, devant les tabellions de la vicomté d'Orbec, contrat avec les trésoriers, « lesquels suivant le pouvoir et permis-« sion à eulx cejourd'huy donné par les paroissiens dud. lieu de « Sainte-Croix, ont fait alleu à Me Nicollas Le Vavasseur pnt et « acceptant, pour le temps de trois ans à commencer le premier « jour d'octobre pchain et finissant à pareil jour, pour ledict « Le Vavasseur jouer de l'ogre (*sic*) estant en leglize dud. Sainte-« Croix, *aux festes solennelles...* et *aux premiers dimanches « de chaque moys, suyvant quil auroit fait par le passé.* Ce fait « moyennant le prix de quatre-vingt livres... Et sil arrive quelque « ruyne led. Le Vavasseur sera tenu en advertir les thesauriers et « tenir le plus nettement les orgues que faire se pourra et sans que « pour ce led. Le Vavasseur soit tenu à aulcune sujection... »

Trois ans plus tard, Le Vavasseur, appelé Rudemont, va à Rouen pour conférer avec Guillaume Lesselin, maître facteur d'orgues, pour la réparation totale de celles de Sainte-Croix, laquelle répa-

[1] Né à Bernay vers 1575, Nicolas Le Vavasseur était fils de Gaspard, écuyer, sr de Rudemont, et de Anne Audienne, de la paroisse de Sainte-Croix; le 12 novembre 1609, en ladite église, il avait épousé Catherine Besnard, de Bernay, dont il eut au moins deux enfants : Yves, né en 1614; Adrien, né en 1618, et un autre fils, nommé Nicolas, que nous retrouverons organiste au Havre. En 1615, Nicolas était propriétaire d'une maison sise rue du Jardin-l'Abbaye, hors la porte des Cordeliers.

[2] En 1618, Me Le Prévost fut parrain du fils de Nicolas Le Vavasseur. En 1611, ces deux « maîtres organistes » visitent les réparations faites à l'orgue de l'église de Notre-Dame de la Couture.

ration se fait à Rouen, et coûte la somme de mille livres tournois payée audit facteur [1].

Le Vavasseur enseignait aussi la musique aux particuliers [2]; on le voit, en effet, le 6 octobre 1620, devant le tabellion de la vicomté d'Orbec, s'obliger envers Me Pierre Cocquin, sous-diacre, « de luy « bien et deubment montrer à toucher et jouer de *lespinette* en « tant que son esprit en pourra comprendre le temps d'un an..., « moyennant la somme de trente-six livres... »

Musicien renommé, Le Vavasseur quitte Bernay et va à Lisieux, ville épiscopale, où, en 1622, nous le trouvons « maître des enffans « de cœur en l'église cathédralle de Sainct Pierre », et, en cette qualité, vient à Bernay, en 1624, pour juger le différend entre deux joueurs organistes à l'occasion d'un concours.

Quatre ans plus tard, il publie un recueil d'*Airs à IIII et V parties* [3], qui est précédé d'une curieuse poésie due à un autre Bernayen, Me Gabriel Dumoulin, le docte curé de Maneval, son camarade et ami, qui fait ainsi l'apologie de l'artiste compositeur :

A MONSIEUR LE VAVASSEUR

SUR SES AIRS.

Ode.

L'Air des movvements divers
De l'esclairante Vnivers,
N'a point de douceurs pareilles
A tes Airs doux gratieux,
Qui levent jusques aux cieux
Nos esprits par nos oreilles

Vn esprit chargé de fers
Orphé tira des Enfers

[1] Il est payé par le trésorier, pour avoir charrié les orgues, 26 livres; pour a dépense faite à Rouen par Rudemont... 10 livres.

[2] Parmi les ouvrages d'enseignement musical, citons ceux-ci : *Artes organum* publié en 1619 et mentionné dans la bibliothèque du curé de Plasnes, en 1705; *Traité pour enseigner le plain-chant,* composé par le chapelain Jean du Bosc, en 1623.

[3] Ce recueil fut imprimé à Paris, par Ballard, imprimeur de la musique du Roy, en 1630. Outre les airs de Le Vavasseur, ce recueil en contient d'autres dus à Jean Boyer (1627), Bataille, Vincent, Grand'-Rue, Sauvage, Charbonnière. Le privilège de cet ouvrage est daté du 28 juillet 1623.

Par les fredons de sa Lyre :
Et de l'enfer des ennuis
Qui nos jours changent en nuits
Ta Musique nous retire.

Si ce chantre forestier
Aux effets de son mestier
Des Feres calmait la rage
Des brutalles passions
Reynes des affections
Ton Eraton nous dégage.

Quand Arion ne peut pas
Fléchir par ses doux appas
Des Nautonniers le courage,
Un Philitrope poisson
Attiré par sa chanson
Le rendit sain au rivage.

Mais je ne scay, l'inhumain,
Qui lors que ta prompte main
Touche l'Orgue ou l'Espinette,
Ne se sente desarmer
De cruauté pour t'aymer
Tant leur Symphonie est nette.

Un Luth touché d'Amphion
La barbare nation
Rangea dessous la police
Et tes sur-humains accords
En paix changent les discords,
Le repos en exercice.

Desjà, tes doctes Motets
Chantez devant nos autels
Ont contre-quarré la Peste
Et du François univers
Tu bannis or' par tes Airs
Tout le mal qui nous moleste.

Car mieux appris qu'Amphion,
Bien plus mignard qu'Arion,
De tirades plus charmantes,
Que celles de Thracien,
Nos corps tu combles de bien
Et rends nos ames contentes.

GAB. DU MOULIN, PR. CVRÉ
DE MANEVAL.

Par réciprocité, en 1631, Le Vavasseur dédia à son ami la poésie suivante, qui figure en tête de l'*Histoire de Normandie* publiée par le curé de Maneval :

A MONSIEVR DU MOVLIN

SUR SON HISTOIRE DE NORMANDIE.

Stances.

Ie voudrois bien, mon cher amy,
Par mes vers loüer ton ouvrage,
Mais pour l'estimer à demy
Ie n'ay point assez de langage.

Tu as pris ton stile si haut
Que ie ne trouve pas estrange
Que ma plume soit en défaut
Quand elle entreprend te loüange.

Qui l'entreprendra te fait tort
Puisque la plus docte eloquence
Ne peut te loüer assez fort
Si ce n'est avec le silence.

Comme il ne s'est trouvé que toy
Digne de traiter notre histoire,
Aussi ie confesse pour moy
Que seul en peux chanter la gloire.

Bref, tu nous fais voir qu'Apollon
T'a appris les traits de sa lyre!
Et que tout seul tu as le don
De bien parler et bien escrire.

NICOL. LE VAVASSEVR.

La célébrité de Le Vavasseur le porte dans la ville de Caen, où, en 1637, nous le trouvons organiste de l'église de Saint-Pierre de cette ville, et y demeurant rue Froide-Rue ; il y décéda en 1658. Ses œuvres sont nombreuses et connues, nous ignorons s'il a laissé des manuscrits; mais nous savons qu'il eut un fils, nommé également Nicolas, qui, en 1678, était organiste en l'église de Notre-Dame-Marie-de-Grâce; fils qui avait des relations à Bernay, car plusieurs fois, notamment en 1672, il y vint pour régler des affaires d'intérêt.

III. — Anthoine du Mesnil,
Organiste de Sainte-Croix.
(1624.) (?)

Après le départ de Le Vavasseur pour Lisieux, l'orgue de Sainte-Croix est pendant quelque temps tenu par des artistes nomades[1]; c'est ainsi qu'en ladite année 1624, la veille de la Saint-Jean, l'orgue est touché par un « joueur organiste » que les paroissiens avaient retenu et auquel le trésorier paye 16 sols « pour sa peine[2] ». Les comptes font aussi mention d'un sieur *Duprey*, organiste, auquel il est payé 17 livres pour son salaire depuis la Saint-Jean, puis d'un sieur *Colombel* qui ne fait qu'apparaître.

Les paroissiens de Sainte-Croix ouvrent alors un concours auquel se présentent deux jeunes artistes dont le talent est jugé par Nicolas Le Vavasseur dont nous venons de parler.

Maître Anthoine du Mesnil remporte la victoire[3] et exerce les fonctions d'organiste à partir de Noël 1624. L'alleu qui fut fait entre lui et les trésoriers porte ses gages à 80 livres par an.

IV. — Pierre Yxger,
Facteur d'orgues et organiste de la Couture.
(1610-1646.)

Originaire de Bernay, ce musicien exerce en même temps la profession d'organiste et de facteur d'orgues.

En cette dernière qualité, on le voit, le 19 décembre 1610, faire alleu avec les trésoriers de l'église de Notre-Dame de la Couture, pour la réparation des orgues, moyennant la somme de six-vingts livres[4].

[1] Les comptes du trésor indiquent plusieurs sommes versées à des musiciens passants.

[2] Il est aussi payé 3 liv. 4 s. 6 d. pour la dépense du joueur organiste retenu par la paroisse.

[3] Il est payé 10 livres « à un jeune organiste qui a été refusé ».

[4] Ces orgues avaient été réparées trois ans auparavant, par Me Roch Dargillière, maître facteur d'orgues.

Huit ans plus tard, il refait aussi deux tuyaux de l'orgue de Sainte-Croix et reçoit pour son travail la somme de 40 sols.

Enfin, le 13 février 1619, il fait un second alleu avec les trésoriers de la Couture pour réparer les orgues de cette paroisse, moyennant la somme de 90 livres.

Puis, le 10 avril suivant, en qualité de « joueur d'orgues », il fait alleu avec lesdits trésoriers pour faire jouer les orgues de la paroisse « en bon accord et ce aux mesmes jours de festes que « l'on auroit *cy-devant* accoustumé faire jouer en lad. église de « la Coulture, et ce suivant l'estat et mémoire qui en a esté faict et « dressé..., et présentes orgues... faire jouer durant le temps de « neuf années à commencer du jour que lesd. orgues auront « esté par luy reffaictes et racoustrées; au moyen de la somme de « 60 livres chacun [1]... »

V. — Claude Chanoyne,

Maître joueur de violon [2].

(1630.)

Le seul renseignement que nous avons trouvé sur ce musicien est celui-ci :

Le 24 février 1630, devant le tabellion de la vicomté de Montreuil, étant qualifié de bourgeois demeurant en ce lieu de Bernay, il se submet et oblige envers Jean Rue « de luy montrer et ap- « prendre au mieulx que ledit Jean Rue le pourra comprendre, à « jouer du violon, et ce pour le temps et espace de trois mois à « commencer du premier jour de mars prochain, à la charge dudit « Chanoyne de lui querir pendant led. temps ses nécessaires, « comme de boire, manger, coucher, lever et giste seulement... « Et ce moyennant la somme de 27 livres tz. »

Chanoyne signe très correctement avec parafe; c'était donc un lettré.

[1] François Ynger, organiste de Saint-Nicolas de Beaumont-le-Roger, en 1638, était peut-être fils de l'organiste bernayen.

[2] A propos de cette catégorie de musiciens, nous recommandons la lecture de l'intéressante notice publiée, en 1890, par A. Chassant, intitulée : *les Violoneux et joueux d'instruments d'Évreux au temps passé* (1570-1586).

VI. — Jacques Preudhomme,

Organiste de la Couture.

(1649-1665.)

Originaire de Bernay et prêtre de la paroisse de Notre-Dame de la Couture, en 1639, Me Jacques Preudhomme manifeste son amour pour la musique dans la fondation qu'il fait, le 21 février 1646, au trésor de son église, à charge de services religieux pendant lesquels, dit-il, « seront les orgues dicelle église jouez en cas « qu'ils soient en estat de joüer » ; exemple qui trouve de nombreux imitateurs dans les deux paroisses[1].

Trois ans plus tard, on trouve ce prêtre organiste de sa paroisse, aux gages de 80 livres par année, et le premier jour de l'an il touche, comme tous les autres officiers de l'église, 5 sols d'étrennes.

Sous cet artiste, la musique vocale et instrumentale reçoit une certaine impulsion. Ainsi, en 1651, il est acheté des livres pour chanter la messe et les vêpres; l'année suivante est faite l'acquisition d'un serpent moyennant 28 livres, et il est payé 34 sols pour le salaire d'un musicien, probablement celui qui embouchait cet instrument devenu à la mode ; en 1653, la somme de 30 livres est payée à deux enfants de chœur faisant vraisemblablement partie de la maîtrise.

Bien qu'ayant quitté en 1665 les fonctions d'organiste, cet artiste n'en continue pas moins l'enseignement de la musique, et en 1667, le 9 janvier, il reçoit du trésorier de la Couture la somme de

[1] Contrats de fondation dans lesquels il est fait mention des orgues : 6 juillet 1649 (Sainte-Croix); — 26 août 1650 (Couture); l'*Inviolata* sera joué par l'orgue...; il sera payé à l'organiste 2 sols. — Autres rétributions : 1654. M. Prudhomme, organiste, reçoit de la confrérie de Saint-Joseph 5 sols pour la messe du Cœur de la Vierge, et 5 sols pour le jour du Mariage de la Vierge; il est payé 2 sols au souffleur; — 25 septembre 1662 (Couture); pendant le service solennel sera touché l'orgue comme il est accoutumé aux fêtes solennelles; il sera payé 20 sols pour l'organiste et le souffleur; — 25 novembre 1681 (Couture), pour la messe il sera payé à l'organiste 10 sols et au souffleur 5 sols; — 7 décembre 1683; l'*Inviolata* sera joué par l'orgue et répété par les prêtres; il sera payé 3 sols à l'organiste et 1 sol au souffleur; — 2 juin 1692 (Couture) aux prières des Quarante heures, il sera payé à l'organiste 2 liv. 10 s.; 10 avril 1699 (Sainte-Croix), service avec orgue.

10 livres « pour avoir montré à chanter aux jeunes prêtres... ». Ajoutons que, le 14 novembre précédent, il avait été payé des livres de musique destinés évidemment à ces jeunes choristes, et 4 livres 10 sols pour un *basson*. Citons enfin la mention d'une coutume curieuse : celle du déjeuner offert, le lundi de Pâques, par le trésor, aux musiciens et autres officiers de l'église[1].

Enfin, l'année suivante, on fait l'acquisition d'un second basson, et en 1669 est fait un magnifique lutrin pour l'usage de la maîtrise.

Vers 1667, l'abbé Preudhomme quitte Bernay et prend d'abord possession de la cure de Esquainville, puis, en 1669, de celle de Coquainvilliers; il vivait encore en 1702 et vint à Bernay visiter la réparation faite à l'orgue de la Couture par Adrien Labbé, facteur rouennais.

VII. — Charles de Villers.

Organiste de la Couture.

(1665-1714.)

Fils de Thomas de Villers, maître facteur d'orgues de Bernay, et de Marie Le Hure, Charles de Villers devient prêtre de martyrologe de la Couture et succède immédiatement, comme organiste, à l'abbé Preudhomme dont il vient d'être parlé; mais après quelques mois d'exercice (1665) le nouvel artiste cesse ses fonctions et donne sa démission, tout en restant prêtre de la paroisse.

Vingt ans plus tard (1685), l'abbé de Villers reprend possession de l'orgue de la Couture jusqu'en 1699; mais à cette date, pour une cause que nous ignorons, cet orgue reste muet pendant deux ans; en effet, une assemblée des paroissiens, le 12 juin 1701, a pour objet de délibérer : si « pour éviter au dépérissement total de l'orgue fermé depuis deux ans, on ne recommencera point à le toucher » ; les délibérants « sont d'avis que « Me Charles de Villers soit rétably pour toucher led. orgue à « recommencer à la prochaine fête solennelle; que pour cet effet « les clefs de l'orgue lui seront remises aux mains incessamment parce que led. sieur de Villers se contentera de la

[1] 1667. Le lundi de Pâques, payé pour le déjeuner avec les musiciens, 4 livres.

« somme de 150 livres par an pour ses gages d'organiste ».

Le bail est conclu le 25 mai 1702, pour neuf années, à commencer du 1er novembre dernier et au moyen de la somme de 100 livres par an; en outre, une somme de 10 livres est promise pour aider à entretenir et nettoyer l'orgue; cette somme doit être remise par l'organiste au facteur qui nettoierait et entretiendrait l'orgue.

Outre le traitement payé par le trésorier, nous avons dit que les organistes avaient pour casuels les messes et services de fondation et de confréries où leur ministère était réclamé; voici quelques mentions de salaires dont profitaient ainsi nos organistes : 1702, 3 sols pour un salut; 15 sols pour l'office de la Vierge; 50 sols pour l'office des quarante heures; 5 sols pour une messe; le souffleur touchait habituellement le tiers du salaire accordé à l'organiste.

Après douze ans d'exercice, l'abbé de Villers, se trouvant fort âgé, donne sa démission d'organiste; sa dernière quittance est du 11 mars 1714; il avait déjà pris possession de la cure de Tournedos-sur-Seine, où il décéda, croyons-nous.

Disons ici qu'en 1711 le diocèse de Lisieux fut pourvu d'un nouvel Antiphonaire dû, en grande partie, à l'abbé Le Bœuf [1].

Ajoutons qu'en 1678, Me Sulpice Vallemont était prêtre ordinaire de la musique et chapelle du Roy; or, ce musicien était originaire de Morsan (près Bernay), où il habitait en 1676.

VIII. — Robert Le Gaigneur.,
Organiste de la Couture (1665-1685), *Puis de Sainte-Croix* (1685-1687).

Après la démission de l'abbé de Villers en 1665, l'orgue de la Couture est tenu par un autre Bernayen, Robert Le Gaigneur [2], qui avait d'abord embrassé l'état ecclésiastique, car le 16 avril 1663, étant qualifié de « tonsuré et accolitte », il reçut son titre clérical.

Deux ans auparavant (1661), étant déjà organiste, il habitait la petite ville de Beaumont-le-Roger, et, l'année suivante (1662), étant bourgeois de Bernay, il demeurait à Verneuil au Perche.

On a vu combien la musique avait pris d'extension dans la

[1] Ce prêtre y travailla pendant un an, à Berthouville, près Bernay. — Dès 1677, avait été adoptée une nouvelle liturgie diocésaine.

[2] Fils de Nicolas et d'Anne Bense.

ville de Bernay, comme partout, du reste; mais cette extension domina dans la paroisse de la Couture, à cause du célèbre pèlerinage de Notre-Dame dont nous avons déjà parlé [1].

Or, ce pèlerinage donna précisément lieu à un très intéressant accord entre les trésoriers de l'église et l'artiste dont nous nous occupons; cet accord eut lieu le 19 août 1666, devant les tabellions de la vicomté de Montreuil; en voici le texte : « ...Lesquels « (trésoriers) sur la proposition que Me Robert Le Gaingneur, « organiste en lad. esglize, leur auroit faicte et aux autres parois- « siens de bien vouloir aller à Paris soubs un maistre organiste « dud. lieu pour se perfectionner à jouër et toucher lorgue en luy « donnant et aidant de quelque sôme dargent pour y contribuer « et subvenir, et quen ce faisant il sengagerait de toucher lorgue « de lad. esglize neuf ans de temps après son bail expiré, qui dure « encore de pnt, et ce aux mesmes prix, charges et conditions « portées en sond. bail. — Ayant iceux sieurs trézoriers delliberé « sur le tout avec les sieurs curé de lad. esglize et plusieurs « notables paroissiens en lad. paroisse qui sont convenus avec eux « de prendre loffre dud. Le Gaingneur, la croyant en quelque « façon estre advantageuse tant parce que le prix de ses gages « nest pas excessif que parce quils ont estimé quil seroit fort à « propos qune ouvrage comme lorgue de lad. esglize, *qui est con-* « *sidérable* et a cousté beaucoup à la dicte fabricque [2], fust touché « par une personne tout à faict capable, ce qui pourroit exciter « et animer les devotions des peuples et par ce moyen augmenter « la charité et revenus de lad. esglize, pourquoy sont led. sieur « trezoriers convenus et demeurer daccord avec ledict Le Gaingneur « à ce présent de ce qui ensuict. — Asçavoir que ledict Le Gain- « gneur ira en la ville de Paris et y demeurer pendant quatre « mois à commencer à compter du jour de la my aoust dernier « passé, pour par luy y aprendre au mieux quil poura à bien « toucher lorgue soubs un maistre organiste de lad. ville de Paris, « duquel maistre il sera obligé de porter certificat ou atestations

[1] *Le Pèlerinage de Notre-Dame de la Couture de Bernay; les saints patrons de la ville de Bernay.*

[2] L'orgue de la Couture avait été réparé, en 1663, par Thomas de Villers, auquel il fut payé plus de 1,300 livres; un procès, qui durait encore en 1666, eut lieu avec ce facteur d'orgues, lequel, le premier jour de ladite année, transigea avec les trésoriers.

« comme il aura apris soubs luy pendant trois mois entiers, accor-
« dant lesdicts sieurs trezoriers audict Le Gaingneur lautre mois
« pour aller et venir en lad. ville de Paris et sy abituer et trouver
« un maistre, pendant lesquels quatre mois touttefois les gages
« dud. Le Gaingneur ne cesseront de luy estre continuez et payéez.
« Et outre ce iceux trezoriers promettent luy donner gratuitement
« au nom dud. trezor la somme de quarante livres tz, lesquels
« gages dud. Le Gaingneur pendant lesd. quatre mois valent la
« somme de cinquante livres que lesd. trezoriers bailleront pour
« led. Le Gaingneur à Claude Le Forestier, bourg supérieure de
« ce lieu [1] qui celuy Le Gaingneur a nommé pour cet effet dans la
« saincte Mathieu prochainement venant, et les aut. quarante livres
« payement sen fera pareillement aud. Le Forestier au jour de
« Touss^t aussi prochain venant. Moyennant quoy et en faisant que
« dessus led. Le Gaingneur a promis et est obl. par corps et biens
« envers lad. fabricque de continuer un au^e bail pour toucher
« led. orgue pendant neuf ans entiers et consécutifs à commencer
« du jour de l'expiraon de celuy qui dure encore... » (8 signatures, plus celles des 2 tabellions.)

L'année suivante, un prêtre de la paroisse, Me Michel Bertre, publia un petit livre sur le pèlerinage en question, livre dans lequel il décrit ainsi l'orgue précité : « ...Il me semble que l'orgue faisant un des principaux ornemens de l'église ne doit pas être omis, étant une fort belle pièce composée en tout d'un grand orgue, d'un positif, de plusieurs échos à la moderne, le tout composé de *trente-quatre jeux* enclos dans un fort beau buffet convenant à l'ouvrage, lequel est posé au-dessus de la grande porte tout au bout de l'église... »

Qualifié de « maître de musique et organiste », en 1670, Le Gaigneur épousa, en 1674, à Orbec, la veuve de Claude Le Forestier, dont il est fait mention plus haut; en 1676, il est qualifié « organiste dudit Bernay », et figure comme témoin dans presque tous les actes du tabellionage de la vicomté d'Orbec.

En 1685, pour des motifs que nous ignorons, notre musicien fut destitué de ses fonctions d'organiste, par sentence du bailliage,

[1] Claude Le Forestier fut probablement l'organiste qui remplaça Le Gaingneur pendant son absence de quatre mois.

en date du 7 juin. Cette sentence donna permission au trésorier comptable de la Couture de mettre un autre organiste à la place dudit Le Gaigneur, en payant à ce dernier le reste de son bail, soit 37 livres 14 sols.

Après sa destitution judiciaire, Le Gaigneur reprend immédiatement les mêmes fonctions en l'église de Sainte-Croix, et, le 12 septembre 1686, il fait un bail moyennant un traitement annuel de 150 livres [1].

La catastrophe arrivée l'année suivante : l'écrasement de l'église par la chute de la flèche du clocher, ayant fait abandonner le service du culte pendant plusieurs années; Le Gaigneur quitte la ville de Bernay et va s'établir en celle d'Évreux, paroisse Saint-Gilles, et, en 1697, on le trouve organiste de la cathérale [2].

Ajoutons qu'en 1685, un serpent à musique fut acheté pour l'église de Sainte-Croix.

IX. — Nicolas Martin,
Organiste de Sainte-Croix.
(1673-1675.)

Nicolas Martin était, pensons-nous, un de ces musiciens nomades dont nous avons parlé.

Le 28 juillet 1673, ce musicien fit bail avec les trésoriers de Sainte-Croix, pour le temps de trois années, moyennant 150 livres de gages annuels; mais il n'acheva pas son bail, car, à la suite d'un procès avec les trésoriers, il cessa ses fonctions vers 1675.

A cette date, on voit, en effet, apparaître un sieur

Durand,

lequel ne fut qu'un organiste de passage.

[1] Le 8 avril précédent, le sieur Boivin, organiste de Notre-Dame de Rouen, vint avec un facteur d'orgues pour mettre en état les orgues de Sainte-Croix auparavant que d'en faire bail avec un nouvel organiste.

[2] Le 6 mai 1697, à Beaumont-le-Roger, sa fille, nommée Anne, épousa Adrien Labbé, facteur d'orgues, dont la première femme, originaire de Lagny en Brie, était organiste de l'église de Saint-Nicolas de Beaumont-le-Roger. Ce Labbé avait été chargé, en 1687, de la réparation de l'orgue de Sainte-Croix, détérioré par la catastrophe précitée.

Ajoutons qu'en ladite année 1675, d'importants travaux furent opérés à l'orgue de Sainte-Croix par le sieur Ingout, et que le travail de ce facteur fut visité par le R. P. Nicolas, religieux de l'abbaye du Bec, et probablement l'organiste de ce monastère.

Rappelons ici que l'enseignement de la musique parmi le peuple prit un grand développement dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Citons à ce sujet le mandement donné par Mgr Nesmond, évêque de Bayeux, en 1690, à propos de la tenue des petites écoles de village, mandement qui se termine par une méthode de plain-chant, à l'usage de ces écoles populaires, laquelle est approuvée par *Gilles Philippes*, prêtre, maître de musique en la cathédrale de Bayeux, et *François Toustain*, prêtre et organiste en ladite cathédrale [1]. A l'occasion de fondations d'écoles, nous avons anssi constaté l'enseignement du chant d'église aux enfants, notamment à Courbépine, en 1627.

X. — Jean Quesney,

Organiste de Sainte-Croix (1693-1695), *Puis de N.-D. de la Couture* (1714-1723).

Rendue au culte, en 1693, l'église de Sainte-Croix, dont nous avons raconté la ruine arrivée en 1687, eut pour organiste pendant deux ans un sieur Jean Quesney, bourgeois de Bernay, où il habitait dans la rue Grand-Pont [2], près de ladite église; il était âgé de trente-cinq ans quand il se retira, en 1695; il fut provisoirement remplacé par un sieur Bérard, organiste de Pont-Audemer.

Six ans plus tard, le 6 mars 1701, il se proposa pour être l'organiste de N.-D. de la Couture, moyennant 150 livres par an, avec promesse d'y venir dans trois mois; mais il fut supplanté par M. Charles de Villers, dont nous avons parlé, et qui ne lui céda la place qu'en 1714.

Bien qu'étant propriétaire, Quesney ne vivait point en rentier, et sa vie était des plus actives, car, en 1718, non seulement il était

[1] En 1673, dom Jumilhac avait publié, à Paris, *la Science et la pratique du plain-chant* (in-4°). En 1685 parut, à Rouen, la *Nouvelle méthode très facile pour apprendre le plain-chant dans la perfection*, avec un *Traité de huict tons de l'Église* (in-4°).

[2] Il y possédait deux maisons.

organiste, mais aussi *maître d'école* dans une de ses maisons de la rue Grand-Pont [1].

Il est donc permis de croire que cet instituteur des enfants du peuple propagea dans les masses la science musicale dont il possédait tous les éléments avec un certain succès; du reste, le doute n'est pas permis, car lorsqu'il renouvela son bail pour toucher les orgues de Sainte-Croix (fin mars 1718), il lui fut accordé la somme de 120 livres pour ses gages annuels, « mais à la condition de « montrer le plain-chant aux enfants de chœur de la paroisse ».

Jean Quesney décéda en 1722, âgé de soixante-deux ans; il fut inhumé le 24 décembre, dans le cimetière de la paroisse [2].

XI. — Jacques Huet,
Organiste de Sainte-Croix.
(1695-1704.)

Nous avons peu de renseignements sur ce musicien; nous savons seulement que, lors de sa nomination comme organiste de Sainte-Croix, il tenait, moyennant un loyer de 18 livres par an, une maison appartenant au collège et située à côté de l'église; plus tard, il habita l'ancien presbytère de la paroisse, situé dans la rue de Lettre.

Le traitement de Jacques Huet était le même que celui de ses prédécesseurs : 150 livres de gages annuels. Pendant les neuf années de son ministère, l'orgue fut réparé à deux reprises : 1° en 1696, par Thomas de Villers, le facteur bernayen; 2° en 1699, par Adrien Labbé, facteur rouennais, dont le travail fut visité, le 6 octobre, par Charles Lefebure, facteur et organiste à Rouen [3].

XII. — Charles Gilbert,
Organiste de Sainte-Croix.
(1704-1762.)

Le successeur immédiat de Huet, comme organiste de Sainte-

[1] Papier-terrier de Bernay, 1718.

[2] Il fut payé au trésorier de Sainte-Croix la somme de 4 livres pour le suaire et le drap mortuaire de notre musicien.

[3] En 1698, Lefèvre, facteur, répara l'orgue de la cathédrale de Rouen (G. 2668).

Croix, fut Charles Gilbert, artiste distingué dont nous nous entretiendrons longuement.

Agé seulement de dix-huit ans [1], et venant on ne sait d'où [2], Gilbert entra en fonction dans les premiers jours d'avril 1704, et fit bail le 15 mai. Il habita aussi l'ancien presbytère, rue de Lettre, moyennant un loyer annuel de 25 livres [3]. Ses gages, qui n'étaient d'abord que de 120 livres [4], furent portés à 160 livres en 1722 [5], et à 200 livres en 1727. Nous n'avons retrouvé que le bail de ladite année; en voici l'intéressant texte :

« Le vendredi 30 mai 1727, le curé de Sainte-Croix et les trésoriers assemblés... ayant pris en considération que le sieur Gilbert, notre organiste, touche l'orgue depuis plus de vingt ans à la satisfaction de toute la paroisse et que les conventions cy-devant faites par écrit entre les sieurs curé et trésoriers procédant d'une part et ledit sieur Gilbert, d'autre part pour le temps et espace de neuf années sont dévolues depuis longtemps, nous avons fait et renouvellé avec ledit sieur Gilbert les conventions qui en suivent. — Sçavoir est que ledit Gilbert sera tenu de continuer à toucher l'orgue de ladite église de Sainte-Croix pendant le temps et espace de neuf années consécutives commencées le premier janvier dernier, lesquelles finiront le trente et un et dernier jour de l'année que l'on comptera 1735, et ce aux premières et secondes vêpres, à matines, à laudes et à chacune des messes solennelles qui se célébreront pour la paroisse, aux fêtes triples-mineures ou semi-annuelles et au-dessus sans aucune exception, à la grande messe et aux secondes vêpres seulement des fêtes doubles chommées par le peuple, soit qu'elles soient célébrées au jour qu'elles arrivent, soit

[1] Fils de Pierre Gilbert et de Renée Lefortier; il était né en 1686.

[2] Probablement du Perche.

[3] Cette maison, que notre musicien habita pendant plus d'un demi-siècle, prit le nom de « maison de l'organiste ».

[4] La profession d'organiste et de maître de musique était très lucrative à Bernay; on en a la preuve dans ce fait, qui dénote en même temps l'esprit d'ordre et d'économie de Gilbert : le 15 juillet 1714, il prêta la somme de 650 livres à noble dame Marie Lemire, veuve de Jacques le Vellain, chevalier, sieur de la Palaisière, laquelle dame, demeurant à Bernay, devait encore cette somme à notre organiste le 2 mai 1717, date du renouvellement du contrat de constitution. (Tabellionage de Montreuil.)

[5] En 1716, le souffleur de l'orgue était en même temps le fossoyeur de la paroisse.

qu'elles soient transférées aux dimanches les plus proches. En ce non compris cependant les dimanches ordinaires du rit double-mineur seulement, auxquels ledit sieur Gilbert pourra se dispenser de toucher l'orgue, si ce n'est que ce fût le premier dimanche du mois, auxquels premiers dimanches ainsi qu'à ceux qui seront du rit doubles-majeur, et sera tenu de toucher l'orgue à la grande messe et aux secondes vêpres seulement; sera pareillement tenu ledit sieur Gilbert de toucher l'orgue aux saluts solennels les premiers jeudis de chaque mois, aux messes solennelles de la Croix de Notre-Seigneur qui se célèbrent les premiers vendredys de chaque mois et à toutes les autres messes solennelles, saluts et autres services solennels fondés au trésor et fabrique de laditte église en la manière expliquée en détail par le mémoire qui lui en sera donné séparément. — Comme aussi sera tenu ledit sieur Gilbert de toucher l'orgue en la manière accoutumée, sçavoir aux premières en et secondes vêpres, à matines, à laudes, et à la grande messe des deux festes de Saint Nicolas pour la confrairie des sieurs prestres et autres ecclésiastiques de laditte église, comme aussi aux assemblées générales de tous les corps et communautés ecclésiastiques, séculières et régulières qui se font en laditte église de Sainte-Croix et aux cérémonies publiques, comme de la Calende et autres ordinaires ou extraordinaires, sur le seul avertissement de la part du sieur curé ou desdits sieurs trésoriers. — Enfin sera tenu ledit Gilbert d'apprendre le plain-chant et le faux-bourdon à quatre enfants au moins de laditte église de Sainte-Croix qui lui seront désignés par ledit sieur curé et trésoriers en charge, auxquels lorsqu'ils seront instruits lesdits sieurs curé et trésoriers en feront succéder d'autres pendant tout le cours de laditte neuf années. — Au moïen de quoi et parce que ledit sieur Gilbert entretiendra pendant ledit temps et rendra après icelui fait ledit orgue en bon état en tant que pour ce qui le concerne seulement. — Lesdits sieurs curé et trésoriers ont promis et se sont engagés par le présent au nom du trésor de laditte Église de paier audit sieur Gilbert par chacun an la somme de 200 livres payables par lesdits sieurs trésoriers et leurs successeurs en quatre termes égaux en déduction de laquelle le sieur trésorier comptable retiendra en ses mains la somme de vingt livres à raison de jouïssance que ledit sieur Gilbert aura par la suite de la maison qu'il occupe actuelle-

ment et que lesdits trésoriers lui conservent par le présent sur le prix de vingt livres par chacun an pendant lesdittes neuf années, le tout sans préjudice des honoraires et distributions que ledit sieur Gilbert a coutume de recevoir pour les offices des confréries, les baptêmes et autres occasions ordinaires et extraordinaires auxquelles ledit sieur Gilbert, pourra continuer à toucher l'orgue. Fait et arrêté ledit jour..., ayant diminué audit sieur Gilbert qui tenoit laditte maison année présente celle-cy par vingt-cinq livres par an, de cent sous pour l'avenir en considération de l'augmentation de charges qu'il se soumet d'acquitter à commencer au premier janvier dernier ledit jour et an[1]. »

Marié deux fois à Bernay, Gilbert eut beaucoup d'enfants[2], mais il les perdit presque tous en bas âge[3]; cependant, bien que

[1] Registre paroissial de Sainte-Croix.

[2] Preuve de l'estime dont jouissait Gilbert : en 1725, sa fille eut pour parrain messire Pierre de la Poletière, sieur de la Rivière, maître des forges de Randonnai, proche la Trappe, et pour marraine Anne-Cécile Desmonts, fille du président de l'élection de Bernay.

[3] Le 13 octobre 1722, Gilbert épouse Marie-Anne Dubucs, dont il eut cinq enfants; le 12 juillet 1731, il se remarie avec Marie Dubois, dont il eut trois enfants.

Enfants de Gilbert :

Marie-Anne Dubucs.	1° 1723. Charles, B. 21 août. 2° 1725. Marie-Anne-Cécile, B. 1er août. 3° 1721. Pierre-Charles, B. 11 octobre, † 1728 20 janvier. 4° 1727. Charles II, B. 14 septemb., † 1727 27 septemb. 5° 1728. Jean-Charles, B. 18 octobre.

Après 2 ans et 8 mois de veuvage :

Marie-Marguerite Dubois.	6° 1732. Marie-Marguerite, B. 11 avril, † 1747 10 avril. 7° 1733. Hélène-Catherine, B. 12 juin. 8° 1735. Charles-Guillaume, B. 10 mai, † 1740 9 novemb.

Deuils de Gilbert :

1727. Décès de Charles II, son quatrième enfant.
1728. Décès de son troisième enfant, Pierre-Charles.
1728. Décès de sa femme, 20 janvier, 28 ans.
1740. Décès de Charles-Guillaume, 1740, 9 novembre.
1747. Décès de Marie-Marguerite (ou Françoise), 10 avril.

Que devinrent la deuxième femme : Marie Dubois, et les enfants survivants? Dans le *Journal de Bernay* du 15 août 1891, M. Henri Turpin a écrit un

très jeunes, trois de ses filles furent organistes, ainsi que nous le verrons plus loin; nul doute qu'il fut le premier professeur des artistes qui se produisirent de son temps [1], notamment de François Corbelin, qui fera plus loin l'objet d'un chapitre spécial.

Parvenu à un âge très avancé, soixante-seize ans, le vieux musicien Gilbert mourut le lundi 4 mai 1762; le lendemain, par un privilège spécial, il fut inhumé dans la grande allée de la nef de l'église de Sainte-Croix, *sous l'orgue,* place d'honneur que lui avaient si bien méritée ses cinquante-huit années de bons services.

Durant ce long exercice, l'orgue de Sainte-Croix n'eut besoin que d'une seule réparation, en 1722, mais elle était urgente, car, dans les délibérations paroissiales des 1er février et 27 mai, il est dit que « l'orgue qui menaçait d'une entière décadence », fut confié à Julien Lemaître, facteur d'orgues, de la paroisse de Saint-Thomas de la Flèche, lequel, après plus de trois mois de travail, reçut pour sa peine la somme de 120 livres [2]. — L'organiste Gilbert reconnut le travail bien exécuté, à l'exception de l'altération; mais le sieur Vincent, facteur d'orgues à Rouen, ayant été consulté à ce sujet, répondit que « le sommier étant à ressort, il était impossible d'empêcher ladite altération sans une dépense considérable ».

Nous possédons plusieurs recueils de musique que nous supposons avoir appartenu à l'organiste Gilbert; ce sont :

Traité du contre point simple ou du chant sur le Livre, par M. H. Madin, prêtre chanoine de l'église royalle de Saint-Quentin et maître de musique de la chapelle du roy; 1742.

Principes de composition de M. Lhuyt, maître de musique de l'église cathédrale de Lisieux; 1742.

Les archives paroissiales de Sainte-Croix possèdent aussi un volume manuscrit de chants spéciaux à cette église; ce manuscrit est intitulé :

article fantaisiste sur Gilbert; cet article, dont les éléments ont été fournis par nous, renferme quelques erreurs.

[1] En 1709, les musiciens de Rouen adoptent des statuts.

[2] Il fut accordé 10 écus à Lefèvre, souffleur, pour ses gages pendant ladite réparation. (5 juillet 1722.)

Responsionale
continens Hymnus cantatu difficiliores
Invitatoria Tractus. Alleluia cum versibus
Post Graduale decantandos ad
usum Ecclesiæ S. Crucis de Bernaco
et Juxtà Cantum Diocesisis Lexoviensis
1760
Ex donis D. D. Ludovicum Jacobi Berrier
hujus parrochiæ Rector.

(Petit in-folio de 62 pages.)

De 1720 à 1762, l'enseignement de la musique s'enrichit de nombreuses méthodes; citons les suivantes :

La nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant, par un Ecclésiastique du diocèze de Rouen, éditée, en 1720, par Jean-Baptiste Besongne fils, imprimeur et libraire à Rouen.

Principes très faciles pour bien apprendre la musique, par le sieur Laffilard; Paris, Ballard, 1772; petit in-8° obl.

Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique..., précédé d'une nouvelle Méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement, par l'abbé Lebeuf; Paris, 1741, in-8°.

Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'Église, dressée par le sieur Nivers, organiste de la Chapelle du Roi; nouvelle édition; Paris, 1745, petit in-8°.

L'Art du chant, dédié à Mme de Pompadour, par J.-B. Bérard; Paris, 1755, grand in-8°.

La musique rendue aimable par la mechanique, ou nouveau Système pour apprendre facilement la musique soi-même, par Chouquet; Paris, 1762, in-8°.

XIII. — Toussaint Chappey,

Organiste de la Couture.

(1723-1728.)

Après Quesney, l'organiste de la Couture fut un jeune prêtre de Bernay, âgé de trente ans, dont le talent est incontestable. En effet,

le 23 janvier 1723, les paroissiens s'assemblent pour nommer un organiste; ils acceptent Me Toussaint Chappey, acolyte, de la paroisse de Sainte-Croix, à condition qu'il se mettra pendant trois mois sous la discipline d'un habile maître de la profession à Rouen ou à Paris, et qu'il touchera l'orgue gratis pendant une année entière. Or, il faut croire que le jeune organiste avait de grandes aptitudes, car, le 28 mai suivant, les paroissiens étant assemblés pour nommer un trésorier autorisent ce dernier à faire bail à Me Toussaint Chappey, acolyte, pour toucher l'orgue de leur église, pendant neuf ans, à raison de 120 livres par an et conformément aux conditions portées par leur délibération du 23 janvier précédent.

En 1726, le traitement de Chappey fut élevé à 125 livres; malheureusement, deux ans plus tard, le 21 septembre 1728, le jeune artiste décéda en sa maison (dite Manifossé ou sous le Bosc); il était âgé de trente-cinq ans environ; il fut inhumé le même jour en l'église de Sainte-Croix, proche la porte du chœur, allée de la Vierge[1].

XIV. — Martin Poirée dit Nazard,

Organiste de la Couture.

(1728-1739.)

Le successeur immédiat de Chappey fut un étranger au pays, probablement un artiste voyageur, dont le talent avait été apprécié.

Le dimanche 10 octobre 1728, devant le curé et à la principale porte de l'église de la Couture, s'assemblent les paroissiens en état de commun pour délibérer, notamment pour nommer un organiste. Ils nomment d'une voix unanime M. Martin Poirée dit Nazard, fils de Michel Poirée et de Catherine Nazard, de la paroisse de Vartigny proche Senlis, et ils autorisent les trésoriers de faire venir un facteur pour réparer l'orgue.

[1] Il fut payé au trésor de Sainte-Croix 37 livres pour le terrage, la grosse sonnerie, le drap de mort et les chandeliers d'argent, à l'occasion de l'inhumation de notre organiste.

Son père, Jacques Chappey, bourgeois, mourut le 23 août 1728, âgé de soixante-dix ans; il fut inhumé dans l'église de Sainte-Croix, proche la porte de la chaire, allée de la Vierge.

Le 22 mars suivant (1729) a lieu une autre délibération à propos des réparations à faire à l'orgue; les paroissiens sont d'avis d'appeler un second facteur pour établir le devis des frais. Le sieur Lefèvre, facteur de Rouen, est chargé de faire ce devis.

Puis, le 24 octobre de ladite année 1729, accord est fait avec ledit sieur Poirée pour toucher l'orgue, moyennant la somme de 125 livres par an, compris 5 livres pour les fondations attachées au trésor, savoir : les prières des Quarante Heures, la Visitation, Saint-Sébastien, deux grandes messes pour M. Guérie. Ledit Poirée pourra toucher l'orgue pour les confréries, baptêmes, processions et autres dévotions particulières, et en percevra salaire à son profit.

L'orgue de la Couture ne fut pas heureux sous Martin Poirée; deux fois il fut endommagé par le tonnerre : la première fois en 1730, et, le 16 avril, la somme de 1,800 livres est affectée pour les réparations que doit faire M. Charles Lefèvre; la seconde fois, le 14 août 1733, deux mois après l'achèvement des réparations faites par ledit Lefèvre[1], lequel fut également chargé de la seconde réparation.

Nous avons dit qu'en 1727, les gages de l'organiste de Sainte-Croix étaient de 200 livres par an, soit près de moitié plus que ceux de l'organiste de la Couture; or, le 31 décembre 1730, les paroissiens assemblés devant un notaire augmentent jusqu'à 160 livres, à partir du 1er janvier 1731, les gages de Poirée, celui-ci ayant fait observer que 120 livres n'étaient pas suffisantes pour le faire subsister, à cause de la cherté des vivres et du loyer des maisons; le 21 janvier, on porta même à 165 livres son traitement annuel[2].

Le 19 janvier 1738, ce traitement fut ramené à 160 livres; aussi cette réduction fut-elle, peut-être, la cause du départ de l'organiste.

Le 26 juillet 1739, les paroissiens s'assemblent de nouveau, devant le notaire du lieu, pour délibérer « sur ce que le sieur « Martin Poirée dit Nazard, par une circonstance condamnable, « s'est engagé à toucher l'orgue de Pavilly, à partir du 7 août, par

[1] J. B. N. Lefèvre reçoit, en trois fois, 1,270 livres pour cette seconde restauration. Le 18 juillet 1734, les paroissiens avaient nommé pour expert Gilbert, l'organiste de Sainte-Croix.

[2] Le 13 avril 1732, Martin Poirée fut parrain d'une fille de son collègue et ami, Charles Gilbert, organiste de Sainte-Croix.

« un marché fait et signé la semaine dernière, quoique son bail « ne soit pas encore expiré et sans avoir rien dit au curé, tré- « sorier et habitant de la Couture; ledit Nazard a réellement « exécuté son marché en quittant lad. paroisse, sous prétexte « d'une succession qui lui était échue, déguisant le véritable « motif de sa sortie, qui était son nouvel engagement à Pavilly; « les paroissiens sont d'avis de résoudre le marché dudit Nazard « et de faire marché avec une organiste de la ville qui est actuel- « lement disponible ».

XV. — Gabrielle Deshayes,

Organiste du couvent de la Grande-Rue (Hôtel-Dieu)

avant 1739,

Puis de la Couture.

(1739-1742.)

L'existence d'un troisième orgue à Bernay, en 1739, en l'église de l'Hôtel-Dieu[1], nous est révélée par l'assemblée paroissiale de la Couture, relative à l'artiste disponible sur laquelle s'explique ainsi la délibération précitée du 26 juillet :

Les paroissiens savent qu'il y a en ce moment dans la ville de Bernay la demoiselle Gabrielle Deshayes « qui touche l'orgue de la religion de la grande-rue », laquelle, sortie du couvent desdites religieuses, avait proposé de toucher l'orgue de la paroisse de la Couture aux mêmes prix, charges et conditions du marché dudit Nazard, soit 160 livres par chacun an; les habitants autorisent le trésorier de passer cejourd'hui acte, « parce que ladite demoi- « selle Deshayes ne pourra introduire pendant le service divin « aucunes personnes audite orgue autres que celles qui lui « seront nécessaires pour le service du soufflet ». — Et d'autant, ajoutent-ils, que l'orgue est un peu descord, ils autorisent également le trésorier de faire visiter ledit orgue par le sieur Lefeuvre

[1] Un inventaire de 1792 fait mention de la tribune de l'orgue dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu, mais il n'est pas indiqué si l'orgue existait encore à cette date.

qui le raccommodera et y fera ce qu'il conviendra pour le rendre d'accord.

Fait le 2 septembre suivant, le bail de la demoiselle Deshayes porte ses gages à 165 livres, et une délibération du 29 mai 1740 les éleva même à la somme de 200 livres.

Cette musicienne décéda deux ans plus tard et fut inhumée le 3 mai 1742 dans l'église de la Couture; son acte d'inhumation porte qu'on n'a pu savoir l'âge de cette demoiselle. Il est donc évident qu'elle n'était pas de Bernay. Sa dernière quittance est datée du 31 mars 1742.

XVI. — Marie-Anne-Cécile Gilbert,

Organiste de la Couture.

(1742-1748.)

Charles Gilbert, le vieil organiste de Sainte-Croix, avait, avons-nous dit, fait souche de musiciens; en effet, ses trois filles furent, croyons-nous, successivement organistes de l'église de Notre-Dame de la Couture.

Le 27 mai 1742, une délibération paroissiale tenue devant un tabellion du lieu se rapporte à Marie-Anne-Cécile, l'aînée de ces artistes, laquelle avait à peine dix-sept ans [1].

L'orgue de la paroisse est actuellement vacant par le décès de la demoiselle Deshayes; or, les gages que la fabrique donne à son organiste n'étant pas assez considérables pour en faire venir un bon, le sieur Gilbert, organiste de Sainte-Croix, a proposé que si l'on voulait assurer l'orgue à sa fille aînée, il la mettrait en état devant la Toussaint prochaine de toucher aux grandes messes et vêpres; que pendant quatre années que ladite fille se perfectionnerait il ne demanderait qu'une très légère rétribution et telle que la communauté voudra la titrer, parce que après lesdites quatre années, à commencer du jour de Toussaint prochaine, on lui passerait un acte aux mêmes clauses et conditions de la demoiselle Deshayes; demandant seulement que pour mettre sa fille en état de toucher on fasse adoucir le clavier, si cela se peut faire sans un

[1] Elle était née le 1er août 1725.

trop grand coût ou détriment à l'orgue. — Les paroissiens sont d'avis d'accepter la proposition faite par Gilbert, promettant de payer à sa fille pendant lesdits quatre ans, 50 livres par an...; parce que néanmoins ledit Gilbert se charge d'entretenir ledit orgue et de répondre des dommages s'il y en avait, comme les organistes sont ordinairement sujets aux orgues qu'ils touchent. Une autre délibération du 31 mai 1744 rappelle la précédente et accorde à la fille Gilbert les casuels dont il n'avait point été parlé; les paroissiens accordent aussi les 50 livres par an à partir du 1er juin 1742; mais il semble que cette somme fut notablement augmentée, car les comptes de 1744-1745 indiquent qu'il fut payé à Gilbert, pour sa fille, la somme de 115 livres.

Bien qu'elle ne soit pas nommée, il s'agit bien, pensons-nous, de Marie-Anne-Cécile Gilbert, laquelle décéda avant 1747[1].

Elle fut remplacée par sa sœur Marie-Marguerite, qui mourut elle-même le 9 avril 1747, âgée de quinze ans[2]. Alors, son père, bien qu'étant organiste de Sainte-Croix, tint pendant quelque temps l'orgue de la Couture, du moins aux messes et services de fondations. Durant cet intervalle, le vieux musicien préparait une troisième organiste.

Hélène-Catherine Gilbert,

Organiste de la Couture.

(1749-1763.)

Agée de quinze ans et demi[3], cette jeune musicienne débuta le 19 janvier 1749, avec un traitement de 50 livres par an, qui lui fut continué jusqu'au 15 janvier 1753; il fut porté ensuite à 100 livres; puis, le 1er décembre 1754, les paroissiens, assemblés pour régler les gages de ladite demoiselle Gilbert, furent d'avis de les élever à la somme de 150 livres, à partir du 19 janvier 1753;

[1] Nous n'avons pas retrouvé à Bernay l'acte de décès de Marie-Anne-Cécile Gilbert, ce qui permet de croire qu'elle avait quitté Bernay avant 1747.

[2] Baptisée le 11 avril 1732, jour de Pâques, elle fut nommée Marie-Marguerite; son parrain fut Me Martin Poirée, organiste de la Couture; dans son acte d'inhumation, elle est nommée Marie-Françoise et dite âgée de quatorze ans et demi; il y a donc erreur double, fait assez fréquent à cette époque.

[3] Née le 12 juin 1733; son acte de baptême porte Hélène-Catherine.

on voit ainsi quels rapides progrès cette jeune fille avait faits dans le court espace de quatre ans.

Survécut-elle longtemps à son père décédé en 1762 ? Nous l'ignorons; ce que nous savons, c'est qu'elle n'était plus organiste à Bernay en 1764; sa dernière quittance est datée du 2 juin de l'année précédente.

En passant, disons que l'église de la Couture possédait en 1752 un *basson* de fer-blanc et un *serpent*[1].

XVII. — Charles Baldini,

Maître de danse.

(1744-1745.)

La présence, en 1630, d'un maître joueur de violon, montre combien le goût de la danse était grand dans notre cité[2]; aussi ne sommes-nous point surpris d'y rencontrer, en 1718, une « maîtresse à danser », Mme Dorfeuille[3], et en 1745 un sieur Charles Baldini, « maître de danse », lequel, en 1743, demeurait en la paroisse d'Ajou, près de la Ferrière-sur-Risle. Cet artiste se qualifiait alors de « maître de danse de la ville de Cambrai » ; il était marié à Marie Borgain, originaire de Lamballe.

XVIII. — Tougard.

Organiste de Sainte-Croix.

(1762-1766.)

La mort de Gilbert et de ses trois filles semble avoir jeté un certain désarroi dans l'exécution musicale usitée dans nos deux églises paroissiales.

[1] Inventaire de 1752.

[2] Ce goût était général en Normandie; le 13 mai 1644, à Conches, paroisse Sainte-Foy, fut inhumé le sieur Grandval, « lequel montrait à danser à la jeunesse de Conches ». — En 1694, Guillaume Duchesne, « maistre à danser », demeurait à Bernay, paroisse Notre-Dame de la Couture.

[3] Elle habitait la rue Grand-Bourg.

L'orgue de Sainte-Croix est d'abord tenu par un sieur Tougard, que nous supposons être un musicien voyageur et le même qui, en 1748, nommé Jean-Baptiste Tougard, était organiste de l'abbaye de Lyre[1].

Dumeurier,
Organiste de Sainte-Croix.
(1766-1768.)

Également étranger, cet artiste, appelé Dumeurier, Menneau ou Meneau, apparaît à Sainte-Croix à partir du 6 avril 1766; ses gages étaient de 300 livres par an, et il les toucha jusqu'en mars 1768, époque ou l'on trouve enfin un organiste sédentaire.

XIX. — Jacques Prunier,
Organiste de la Couture.
(1764-1790.)

Cet organiste est mentionné pour la première fois à la date du 20 avril 1764; rappelons qu'il succédait à la troisième fille de Gilbert; ses gages étaient de 160 livres par an.

Prunier exerça paisiblement et sans interruption pendant plus de vingt-cinq ans; mais devenu infirme, il dut cesser ses fonctions à la fin de 1790; ses gages n'avaient pas varié.

Or, par une délibération du 16 janvier 1791, les paroissiens décidèrent que le traitement du vieux musicien lui serait continué jusqu'à sa mort, laquelle arriva le 3 juillet suivant.

Prunier était âgé de quatre-vingt-sept ans; son titre d'organiste lui fut de même conservé sur son acte d'inhumation.

Sous cet artiste, l'orgue de la Couture reçut une légère réparation, en 1769, par le sieur Antoine, facteur rouennais (?), lequel, en 1771, grava son nom dans la tourelle de l'escalier de l'orgue.

Nous possédons un manuscrit de la fin du dix-huitième siècle qui a peut-être appartenu à Jacques Prunier; ce manuscrit a pour titre :

[1] Archives de l'Eure, G.

Les principaux mélanges | des jeux de l'orgue | lus, examinés et approuvés par les plus habiles et les plus célèbres | Organistes de Paris, tels que messieurs Calvière, Fouquet | Couperin, Balbâtre et autres | Extraits de l'Art du facteur d'Orgues par D. Bedos de Celles | Bénédictin[1].

XX. — Madame Douis,

Née Madeleine Sarrazin,

Organiste de Sainte-Croix.

(1768-1791.)

Épouse d'un notable de Bernay (M. Jacques-Michel-François Douis, procureur au bailliage), cette musicienne prit possession de l'orgue de Sainte-Croix en 1768 et fit bail avec les trésoriers le 12 mai de ladite année pour neuf ans à partir du 1er avril, moyennant 250 livres de rétribution annuelle et aux clauses et conditions du bail de Gilbert.

Après vingt-trois ans d'exercice et pour une cause que nous ignorons, Mme Douis cessa ses fonctions le 28 mai 1791.

Elle fut immédiatement remplacée par

Moutier

qui toucha l'orgue pendant environ dix-huit mois, sur le pied de 125 livres par an.

La Révolution ayant désaffecté au culte et dépouillé l'église de Sainte-Croix pour en faire un magasin à subsistances, l'orgue, qui avait cependant été augmenté en 1772[2] et réparé en 1791[3], fut totalement détruit; on commença par enlever tous les tuyaux et les parties en métal; c'est ainsi que le 13 germinal an III, 981 livres de plomb provenant desdits tuyaux furent remises au district[4].

[1] Bedos de Celles publia, en 1770, l'*Art du facteur d'orgues*, 2 vol. in-f°. En 1767, avait paru l'*Histoire générale de la musique*. Paris, in-4°.

[2] Le 11 septembre 1772, payé à Antoine pour un jeu qu'on nomme *cleron* qu'il a mis dans le buffet de l'orgue, 100 livres.

[3] 2 juin 1791. Payé à Antoine l'aîné pour réparer l'orgue et l'accord, 24 livres

[4] Cet orgue ne fut rétabli qu'en 1816, par Dominique Huet, facteur à Caen, auquel il fut payé la somme de 10,000 francs. Voici les noms des organistes depuis

XXI. — André Deschamps,

Organiste de la Couture, puis des deux paroisses.

(1791-1808.)

Agréé comme organiste de la Couture en 1791, André Deschamps avait pris l'engagement de tenir les petites écoles de la paroisse.

Plus heureuse que Sainte-Croix, cette paroisse conserva son orgue pendant la Révolution, parce que l'église, ayant été affectée au Temple de la Raison, servit à toutes les cérémonies civiques qui suivirent l'abolition du culte catholique, de 1793 à 1795. Or, durant cette période, Deschamps fut l'organiste de toutes les fêtes nationales et fit alors entendre tous les airs républicains du temps. Ceci, du reste, est constaté dans les relations de ces fêtes, qui ne laissèrent guère chômer ni l'orgue ni l'artiste; et le traitement de ce dernier fut même porté à plus de 200 livres[1].

Après avoir été, en l'an III, instituteur et professeur de musique, puis envoyé par le district à l'école normale de Paris, Deschamps revint à Bernay, où il reprit ses doubles fonctions, qu'il quitta ensuite pour prendre celles d'huissier. Il décéda à Bernay le 5 mai 1808.

Sa fille lui succéda, comme organiste, tant à Sainte-Croix qu'à la Couture, jusqu'en 1864, époque où elle fut remplacée par le sieur Biguet, organiste actuel et alors organiste de chœur.

XXII. — François Corbelin.

François Corbelin, fils d'une très ancienne famille partie de Bernay, naquit à Thiberville, en 1734[2], et fut, pensons-nous, un

cette date : Deschamps, ex-huissier, qui fut aussi organiste de la Couture, ainsi que sa fille; Quesnel père; Quesnel fils; Nicolas (d'Alençon); Mulot, depuis 1847.

[1] Le 8 prairial an II, il fut payé à Deschamps 55 livres pour trois mois de son salaire pour toucher l'orgue les fêtes de décade. Cet orgue avait été réparé en 1792 par Antoine l'aîné; cet important travail fut visité par C. Purlot, organiste de Saint-Jacques de Lisieux, auquel il fut payé 50 liv. 2 s. 6 d.

[2] Tous les biographes font naître Corbelin à Bernay, en 1744; c'est une erreur,

des élèves de Charles Gilbert, le vieil organiste de Sainte-Croix, qui, ayant perdu les deux filles qui faisaient sa joie et son orgueil, reporta vraisemblablement sur le jeune Corbelin tous les soins de sa nature d'artiste.

Quoi qu'il en soit, Corbelin ne resta point dans son pays natal; il s'en fut à Paris, où vers 1775 il acquit une grande renommée en qualité de compositeur et harpiste. On connaît de lui les œuvres suivantes :

1° *Le guide de l'enseignement musical,* etc., par le Cⁿ Corbelin, professeur de lecture musicale de piano, harpe, guitare et chant, etc.

2° *Méthode de harpe,* etc., par M. Corbelin, élève de M. Pastouret fils..., 1779.

3° *Collection de la musique de M. Gretry...*, par M. Corbelin, professeur de harpe, etc. (contient 10 nᵒˢ).

4° *Collection de la musique de M. Gretry...,* par M. Corbelin, professeur de guitare... (6 nᵒˢ).

5° *Collection de la musique de M. Gretry,* etc. (2 nᵒˢ)[1].

Musiciens secondaires.

Tambours :

1718. Jean Gueroult, porte-tambour;

1760. Du Bois, tambour[2];

1789. Lefèvre; Burel; Dubois; La Courandière; Arsonnet le jeune; Arsonnet l'aîné.

Violoneux :

1757. Pierre Genièvre, compagnon drapier et « joueur de violon[3] ».

car il n'y avait même plus de famille de ce nom à Bernay à cette date; en outre, à Thiberville, où existaient de nombreux Corbelin, il n'y a pas de naissance en 1744, mais bien, en 1734, celle de François-Nicolas, qui est probablement notre musicien.

[1] Nous devons à M. Léopold Delisle la liste des œuvres de Corbelin.

[2] En 1766, il lui est payé 5 sols par le trésorier de Sainte-Croix, pour annoncer une adjudication.

[3] *La Saint-André à Bernay, en* 1757.

Divers :

1775. Louis Courciault, « musicien de profession ».

E. Veuclin,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Bernay (Eure).

XVII

MENUISIERS-IMAGIERS OU SCULPTEURS

DES SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME SIÈCLES A ALENÇON.

« Le bon accueil, Messieurs, que vous avez fait à la liste chronologique des peintres-verriers alençonnais, publiée dans votre dernier compte rendu des sessions des Sociétés des Beaux-Arts, nous engage à vous présenter, cette année, la nomenclature des menuisiers-imagiers ou sculpteurs de la fin du quinzième et des seizième et dix-septième siècles à Alençon, ainsi que le fac-simile de quelques-unes de leurs signatures.

« Nous n'inférons pas que tous les menuisiers d'Alençon étaient sculpteurs; mais, en publiant leurs noms, nous avons l'espoir que ce modeste travail facilitera les recherches et ne permettra plus d'attribuer à des inconnus les meubles sculptés, les statues et les bas-reliefs répandus en grand nombre dans la Normandie, le Perche et le Maine.

« En lisant les noms de cette pléiade de peintres-verriers, d'architectes, de menuisiers-imagiers ou sculpteurs, on est frappé de l'activité déployée jadis par tous ces travailleurs qui avaient fait d'Alençon, ville morte aujourd'hui, un foyer d'artistes. »

LISTE CHRONOLOGIQUE

DES

MENUISIERS-IMAGIERS OU SCULPTEURS

DE LA FIN DU QUINZIÈME, DES SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME SIÈCLES A ALENÇON.

1. — 1444[1]. Buheré (Jehan), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, reçut, des trésoriers de Notre-Dame d'Alençon, « neuf livres pour ce qui lui était dû » pour le « pourpistre ». (Reg. de l'église Notre-Dame d'Alençon, Archives de l'Orne.)

Nous trouvons, le 9 janvier 1456, Jehan Buheré, imagier, époux de Katherine X[2]. (Tabell. d'Alençon.)

Il est décédé avant 1495.

2. — 1444. Jouenne (Jehan), menuisier-imagier, toucha, en 1444, la somme de « vingt-cinq sols » pour avoir « rapareillé « lorloge de l'église Notre-Dame, faict une crouesée et [procuré] « des roës (rouetz) qui estoient usés ». (Reg. de Notre-Dame d'Alençon, Archives de l'Orne.)

Il était fils de Jehan Johenne et de Michelle X... Pour rester près de Jehan Jouenne, Michelle abandonnait à son fils, le 5 avril 1456, tous ses biens; à cette date, nous le trouvons marié à Jehanne X... (Tabell. d'Alençon.)

Jehan Jouenne, menuisier-imagier, était aussi sculpteur sur pierre, comme nous le montre l'acte suivant : « Le 13 janvier 1501, « Perrin Marette, de la paroisse de Saint-Elyer (Orne), bailla et « alloua à Jehan Jouenne ung sien fils nommé Jehan, du jour de « la saint Blays prochainement venant, en deux ans revoluz, pour « luy monstrer et apprendre à son pouvoir son *mestier de en pierre* « *blanche et de menuserie;* pendant lequel temps ledit Jouenne « sera tenu fournir de boire, manger, coucher, *davantiaulx de*

[1] Les dates qui précèdent les noms de ces artistes sont celles où nous trouvons indiquée pour la première fois dans les livres la profession de chacun d'eux.

[2] Les notaires négligeaient souvent, aux quinzième et seizième siècles, de mettre dans les actes les noms de famille.

« *cuir blanc* pour son mestier. Es présence de Guillaume Mabon. » (Tabell. d'Alençon.)

Les menuisiers-imagiers travaillaient donc à Alençon le bois et la pierre blanche.

Est-ce le ciseau de Jehan Jouenne qui a entaillé la pierre des quatre statues placées en 1508 au milieu des décorations du portail de l'église Notre-Dame?

Il est décédé après 1510.

3. — 1498. Prier (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, témoin, le 14 mars 1498, dans un acte de Thomas Buheré. (Tabell. d'Alençon.)

4. — 1501. Chevalier (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, marié à Marguerite X..., vendit, le 5 octobre 1501, une pièce de terre à Guillemyn Loret, frère de mère de Jehan Chevalier. (Tabell. d'Alençon.)

5. — 1501. Tellier (Guillaume), menuisier, bourgeois d'Alençon, s'engageait, le 25 octobre 1501, à verser à « maistre Léonard Lerouillé quarante sols de rente ». (Tabell. d'Alençon.)

6. — 1502. Pissot (Robin), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, fils de Robin Pissot et de Guillemyne sa première femme, achetait de « Jacques Letessier, le 24 novembre 1502, trente sols de rente ». — Le 20 février 1521, « Robin Pissot, « menuysier, confessait avoir vendu, à maistre Guillaume Dava- « rant, advocat, ung buffet ou armoire à pens, à deux liètes « (tiroirs), deux guichets (portes), de la façon et taille d'ung quy « est audit Pissot chez Isaac Langlois; et bailler ledit travail « dedans Pasques prochainement venant et ce pour la somme de « quatre livres dix sols ». (Tabell. d'Alençon.)

Le 2 février 1529, il prenait comme apprenti pendant deux années, Jehan de Bonvoust, fils de Guillaume, « pour lui monstrer son mestier en toutes choses », et, en 1533, le 25 novembre, il prenait « pour troys ans Estienne Fourmy ». Le contrat d'apprentissage fut passé en présence de « Guillaume de Neauphle et de Jehan Chesnel, maistres menuisiers ».

En 1531, le 25 juillet, les trésoriers de Notre-Dame d'Alençon commandaient à Robin Pissot les stalles et la clôture du chœur de cette église.

La clôture était faite de « penneaulx à Myrouères emboutez à

« angles moulés à mode d'antique et lozanges, le tout orné de « frizes à jours et revêtu de coupes d'antique ». Robin Pissot devait mettre au-dessus des deux portes de la clôture « deux « grosses pièces de boys de la largeur desdites portes ornées d'une « frize, et de deux anges portant telles armoiries qu'il plaira à « M^rgs adviser[1] ».

Le travail fut sans doute terminé au mois de janvier suivant, car, le 3 janvier 1531, Robin Pissot payait à Jehan Chesnel, aussi menuisier, la somme de quinze sols deux deniers « à cause de « besongne faicte de son mestier de menuysier, et soixante sols à « Mathurin Boullemain, menuysier, en présence de Jehan Richard « et Collin Lenaing, menuisiers ». (Tabell. d'Alençon.)

Le 6 février 1531, Robin Pissot payait encore à « Gilles « Thullant, tavernier, gendre de Mathurin Roullées, la somme « de quatre livres dix sols à cause de dépenses faictes par « ses serviteurs, des denrées de la dite taverne ». (Tabell. d'Alençon.)

Notre artiste, on le voit, s'était adjoint bon nombre d'ouvriers pour exécuter plus promptement ce travail. [Serviteur est synonyme ici de compagnon menuisier.]

Travailleur actif, maître menuisier recherché, telles sont les épithètes qui conviennent à Robin Pissot. Notre artiste devait en plus avoir un certain fonds d'instruction, car, s'il se présente à nous tour à tour près de son établi comme décorateur et éducateur, nous le voyons aussi quitter ses « davantiaulx » pour se costumer en acteur dans les représentations de *Mystères* créées à Alençon sous son instigation[2].

Robin Pissot avait épousé Renée Torchon : cinq enfants naquirent de ce mariage, trois garçons et deux filles. Il fit de ses fils d'habiles menuisiers-imagiers, comme nous allons le voir aux noms des artistes de la deuxième moitié du seizième siècle.

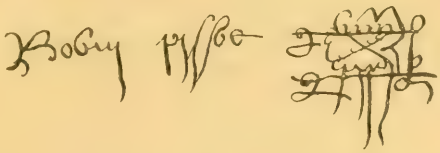
Robin Pissot, menuisier-imagier, était décédé avant le 30 dé-

[1] Ce marché a été publié en entier dans les *Documents concernant l'église Notre-Dame d'Alençon, Compte rendu des Sociétés des Beaux-Arts*, 1890.

[2] *Construction d'un théâtre à Alençon et représentations de Mystères de* 1520 *à* 1545; autre mémoire que nous vous présentons à cette même session, 1892.

cembre 1546; il exerça donc sa profession pendant près de cinquante ans à Alençon, où il est mort.

Il signait :



7. — 1506. Bouroche (Pierre), menuisier, bourgeois d'Alençon, reçut des trésoriers de l'église Notre-Dame, pour les années de 1506 à 1508, la somme de « cent sols six deniers pour menus ouvraiges de son mestier » ; en 1514, douze deniers pour avoir « rabillé la chère ».

La chaire à cette époque était en bois; celle que l'on voit aujourd'hui ne fut construite qu'en 1536; elle est en pierre sculptée.

La date de la mort de Pierre Bouroche, marié à Katherine Lemoigne, est antérieure au 28 juin 1545. (Tabell. d'Alençon.)

8. — 1508. Barrier (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, témoin dans un acte du 27 novembre 1508. (Tabell. d'Alençon)

9. — 1521. De La Marc (Guérin), menuisier, bourgeois d'Alençon, maître garde des chartres du métier de menuisier, administrateur de la confrérie de Notre-Dame de Pitié, reçut, le 13 février 1521, de « Jehan Fortin », aussi menuisier, pour sa réception comme maître dans la corporation des menuisiers d'Alençon, la « somme de dix livres quinze sols ».

Au mois de juillet 1536, Guérin de La Marc, menuisier, et Jehanne, sa femme, vendirent à Jehan Des Loges, sieur de Chauvigny, une pièce de terre et, le 9 janvier 1547, 14 sols de rente à Antoine Lecomte, notaire royal. (Tabell. d'Alençon.)

10. — 1521. Fortix (Jehan), menuisier, demeurant à Alençon, fut « obligé de payer quinze sols » pour avoir « besoigné et vendu « denrées de son mestier de menuysier, ce qu'il ne pouvait faire « obstant qu'il n'est maistre juré du dit mestier, et par le don de « dix livres qu'il faict à la confrérie de Nostre-Dame de Pitié; « Guérin de La Marc et Robin Champfailly, maistres gardes des « chartres du mestier de menuysier en ceste ville d'Alençon et « forsbourgs d'icelle, et administrateurs de la confrérie de Nostre-

« Dame de Pitié, reconnaissent : qu'il pourra dorénavent besongner « en ceste ville et faire comme les aultres maistres ». (Tabell. d'Alençon, le 13 février 1521.)

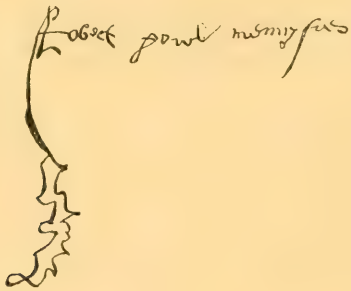
Jehan Fortin et Blaise sa femme vendirent, le 28 avril 1537, à Guy Cormier, docteur en médecine, une pièce de terre. Il était encore présent à un mariage le 26 octobre 1552.

11. — 1521. Champfailly (Robin), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, garde des chartres du métier de menuisier, administrateur de la confrérie de Notre-Dame de Pitié le 13 février 1521, est encore désigné dans un acte du 21 mai 1554. (Tabell. d'Alençon.)

12. — 1523. Blondel (Gilles), menuisier, bourgeois d'Alençon, témoin dans un acte du 15 décembre 1523. Il vendit à Richard Morel, arbalétrier, le 30 août 1525, une petite maison sur la rue aux Belles-femmes. (Tabell. d'Alençon.)

13. — 1523. Gruel (Robert), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, témoin dans un acte du 28 août 1523. (Tabell. d'Alençon.)

Il signait :



14. — 1524. Leroy (Gilles), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, natif de Villeroy, diocèse de Sens, promit de payer « quatre sols » à Jehan Bouju, le 25 mars 1524, pour « vendicion de denrées ».

Il prit comme apprenti pour trois ans, le 25 août 1531, Jehan et Robin Renoul.

15. — 1529. Neauphle (Guillaume de), menuisier, bourgeois d'Alençon, témoin au contrat passé entre Robin Pissot, maître menuisier, et Jehan Bonvoust, son apprenti, le 2 février 1529.

16 — 1529. Bonvoust (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Guillaume, de la paroisse de Chenay, apprit son état chez Robin Pissot, menuisier-imagier, le 2 février 1529.

17. — 1529. Chesnel (Jehan), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, présent à l'engagement de Jehan Bonvoust avec Robin Pissot; il reçut, le 3 janvier 1531, de Robin Pissot la somme de « quinze sols deux deniers à cause de besongne faite de son mes- « tier de menuysier ». Robin Pissot commençait à exécuter à cette date les stalles et la clôture du chœur de l'église Notre-Dame; il est probable que Jehan Chesnel fut au nombre des maîtres employés pour la confection de cet important travail.

18. — 1530. Loret (Jehan), menuisier, témoin le 16 octobre 1530. (Tabell. d'Alençon.)

19. — 1530. Cormier (Jacques), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jehan Cormier et de Mariette Chevalier, acquit, le 18 janvier 1530 et le 13 juin 1535, des rentes et la part de Jehanneton Cormier, sa sœur, femme de André Lebugle.

Il épousa Robine Davoust; sa mort est antérieure au 22 juin 1551; à cette date, son fils Jehan Cormier, aussi menuisier, demeurant paroisse Saint-Claude (près Blois), « évêché de Chartres », vendit sa part d'héritage à François Tripuel, époux de Françoise Cormier, sa sœur. (Tabell. d'Alençon.)

20. — 1531. Renoul (Robert appelé aussi Robin), menuisier, bourgeois d'Alençon, apprit l'état de menuisier, chez Gilles Leroy, le 25 octobre 1531. Il était fils de Thomas Renoul et de Guerine X. Il est décédé avant le 5 novembre 1579, date du contrat de mariage de son fils.

21. — 1531. Renoul (Jehan), menuisier, frère du précédent, apprit aussi son état de menuisier chez Gilles Leroy, le 25 octobre 1531. (Tabell. d'Alençon.)

22. — 1531. Boullemain (Mathurin), menuisier, reçut « soixante « sols, de Robin Pissot, le 3 janvier 1531, pour besongne faite de « son métier de menuisier ».

23. — 1531. Julliotte (Jehan), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, exécuta, le 5 juin 1531, avec Guillaume Gruel, menuisier-imagier, son beau-frère, pour l'église de Pacé, deux statues; l'une devait représenter un évêque, et l'autre saint Pierre. Les trésoriers de l'église, messire Jehan Roullées, curé, Blais Bigot,

paroissien de Pacé[1], s'engageaient à lui amener et lui fournir *la pierre* nécessaire pour son travail; Jehan Julliotte en retour s'obligeait « à faire, tailler, insculpter, et accoustrer le plus magnifique-« ment que faire se pourra les deux statues qui devaient être pla-« cées des deux costés du grand autel[2] ».

Il existe encore à l'église de Pacé deux statues placées des deux côtés du grand autel, comme devaient l'être celles qu'avait exécutées Jehan Julliotte. Elles représentent les deux patrons de l'église, saint Pierre et saint Latuin.

La statue de saint Latuin a dû être refaite; elle est en bois assez grossièrement sculpté. Celle de saint Pierre, au contraire, est d'un beau modelé, la tête très finement découpée ne manque pas d'expression; tout dans cette dernière composition dénote une œuvre en *pierre sculptée* du seizième siècle.

Le 7 février 1533, Jehan Julliotte, menuisier, s'obligea envers François Chesnel « à luy faire ung banc à dossier de haulteur du « Charlit estant en la salle du dit Chesnel, lequel banc sera en « coing pour remplir le coing entre la crouezée et la cheminée de « la dite salle. Le dit banc sera faict de penneaulx emboutez avec « couronnements à balustres; item une table à tréteaulx emboutez, « ung banc; le tout rendu dedans Pasques prochainement venant. » (Tabell. d'Alençon.)

En 1534, le 13 mai, il prit comme apprenti, pour deux ans, Jehan de Valande, de Montigny (Sarthe); il devait pendant ce laps de temps lui apprendre son « mestier de menuysier en toute chose ».

Jehan Julliotte, menuisier-imagier, marié à Michelle Gruel, fille de Pierre Gruel et de Rauline Roulland, était décédé avant le 31 juillet 1559, date du mariage de l'une de ses filles.

24. — 1531. Gruel (Guillaume), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, fils de Pierre Gruel, bourgeois d'Alençon, et de Rauline Roulland, exécuta avec Jean Julliotte, menuisier-imagier, son beau-frère, deux statues commandées le 5 juin 1531. Il loua de Nicolas Chaignard, avocat, une maison appartenant à René Pilloys, composée de boutique, chambre, salle, cour, jardin, îles situés sur la grande Rue. (Tabell. d'Alençon, le 13 janvier 1533.)

[1] Pacé, commune de l'arrondissement d'Alençon (Orne).

[2] Nous avons donné cet acte dans le *Compte rendu des Sociétés des Beaux-Arts*, 1890 (*Documents concernant l'église Notre-Dame d'Alençon*).

Il était associé avec Jehan Julliotte, ainsi que nous le montre la location de leur maison et une quittance du 30 septembre 1531, remise à « Messire Jehan Roullées, curé de Pacé, lequel Guil- « laume Gruel, menuisier-imagier, se faisant fort de Jehan « Juliotte, aussi menuisier-imagier, ont acquitté le dit curé de « tout ce qu'ils on faict ensembles jusqu'à ce jour ». (Tabell. d'Alençon.)

En 1539, le 12 décembre, Guillaume Gruel avait comme apprenti ou ouvrier François Lerichomme dont il répondait.

Guillaume Gruel, l'aîné, menuisier-imagier, épousa Robine Savigny, de laquelle il eut six enfants.

Il est décédé avant le 6 juin 1565, et, le 7 mars 1568, Laurens Perier et Alizon Gruel sa femme « baillèrent à Daniel Rabelin, « menuisier, et Perronne Gruel, sa femme, les maisons, logis, « jeu de paulme, appelé le *Jeu Gruel,* cours, jardins, le tout « venant de la succession de feu Guillaume Gruel, père des dites « femmes; y compris le charlit et banc à dossier qui est au dit « logis, situé paroisse de Monsort, joignant par un endroit les « Ruelles Sainte-Catherine, par aultre le Champ du Roy et les « hoirs Brisson, par aultre le chemin tendant de la Belle Croix au « Gué de Gaines ». (Tabell. d'Alençon.)

Il signait :

25. — 1531. Richard (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, témoin dans un acte du 3 juin 1531 concernant Robin Pissot.

26. — 1531. Lenaing (Colin), menuisier, bourgeois d'Alençon, présent à un acte du 3 janvier 1531. Il vendit, le 18 avril 1545, à « discrète personne Messire Pierre Danay, prestre, curé de Saint- « Hilaire-lès-Rouen, une pièce de terre située paroisse de Chenay » ( ). (Tabell. d'Alençon.)

Il était encore vivant en 1550.

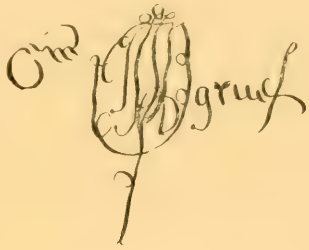
27. — 1532. Champfailly (Pierre), menuisier, demeurait à Courteille (faubourg d'Alençon). Il vendit, le 16 mai 1532, à Michel

Petit, frère d'Hélène Petit sa femme, une pièce de terre. (Tabell. d'Alençon.)

28. — 1533. Fourmy (Estienne) s'engagea comme apprenti menuisier, le 25 novembre 1533, chez Robin Pissot. (Tabell. d'Alençon.)

29. — 1535. Gruel (Guillaume), menuisier-imagier, fils de Pierre Gruel et de Rauline Roulland, frère de Guillaume Gruel l'aîné, menuisier-imagier, vendit, le 17 juin 1550, à « Messire Antoine Gruel, prêtre, son frère, ce qui lui revenait de la « succession de feu Pierre Gruel son père ».

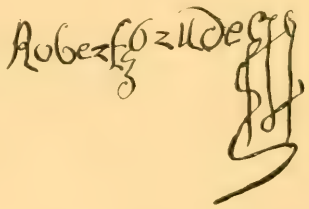
Il signait :



30. — 1535. Laisné (Mathurin), menuisier, bourgeois d'Alençon, ratifia, le 13 mars 1535, une vente faite par Jehanne sa femme. (Tabell. d'Alençon.)

31. — 1536. Grudé (Robert), menuisier, bourgeois d'Alençon, marié à Léonarde Savigny, acquit, le 16 mars 1536, de Guillaume Clouet, une pièce de terre.

Il est décédé vers 1557. Il signait :



32. — 1537. Leroy (Étienne), menuisier, natif de Gèvres ( ), demeurant à Alençon, acheta, le 21 janvier 1537, une maison. Le 20 avril 1554, « Estienne Leroy, menuisier, bourgeois

« d'Alençon, et Katherine Pissot, sa femme, vendirent à Jacques « Pissot, menuisier, frère de la dite femme, la somme de soixante « sols de rente ». (Tabell. d'Alençon.)

33. — 1537. Fourmentin (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, épousa Mariette Dibon. Il vendit, le 16 mai 1537, à « Messire « Richard Auvray, prêtre, administrateur de la confrérie de M. Saint « Nicolas, vingt-quatre sols de rente ». (Tabell. d'Alençon.)

Il est décédé avant le 20 janvier 1555.

34. — 1539. Lerichomme (François), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jacques Lerichomme et neveu de Messire Jehan Lerichomme, organiste à l'église Saint-Léonard d'Alençon, en 1498, épousa, le 9 novembre 1539, Marie Regnard. Le contrat fut passé en présence de Guillaume Gruel, « maître du dit Leri- « chomme ». Il prit comme apprenti, le 14 février 1553, pour trois ans, Pierre Laisné; l'engagement est ainsi conçu :

« Devant les tabellions d'Alençon, furent présents : Pierre Laisné, « fils de Pierre Laisné, demeurant au lieu de la Rivière, paroisse « de Sougé-le-Ganeron (Sarthe), et François Lerichomme, du « mestier de menuysier, bourgeois d'Alençon, ont faict ce qui « s'ensuit c'est assavoir : que le dit Laisné s'est alloué avecques le « dit Lerichomme, pour le temps de troys ans, commençant le « 1er mars prochain, promettant de servir fidèlement et loyalement « le dit Lerichomme en son dit mestier, et en toutes ses affaires « licites et honnêtes au mieulx qu'il pourra durant le dit temps; « par le moyen que le dit Lerichomme, s'est obligé monstrer et « apprendre son dit mestier de menuisier, au dit Laisné, le four- « nir d'oustils et de besongne, mesmement le loger, nourrir, « chauffer et coucher tout ainsi que l'on a bonne coustume faire, « sans estre subject le dit Lerichomme de bailler aucuns accous- « trements ni souliers au dit Laisné, qui pour avoir raison du dit « alleu, s'est libéralement accordé payer six escus sols valant treize « livres seize sols tournois dont le dit Lerichomme s'est tenu con- « tent. Présents Laurent Besnard et Robin Champfailly ». (Tabell. d'Alençon.)

35. — 1539. Lesimple (Jacques), menuisier, bourgeois d'Alençon, reçut, le 19 avril 1539, de Guillaume Bérard, « victrier, la « somme de soixante et ung sols pour vendition d'un buffet « volant ». (Tabell. d'Alençon.)

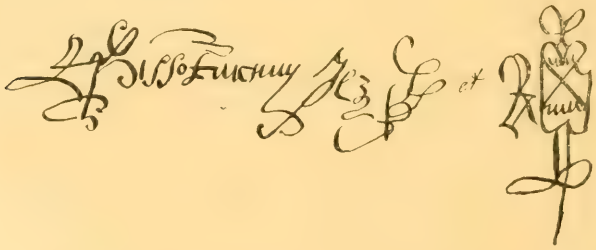
36. — 1543. Mercier (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jacques Mercier, menuisier d'Alençon, et de Marie Chrétien, épousa, le 16 septembre 1543, Jacquine Thouars, et, en 1547, le 2 juillet, Olive Boudier. (Tabell. d'Alençon.)

37. — 1546. Pissot (Jacques), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Robin Pissot, menuisier-imagier, et de Renée Torchon, épousa Catherine de Mongoubert avant le 30 décembre 1546; à cette date, nous le trouvons acquéreur d'une maison sise rue de la Juiverie. — Jacques Pissot prit comme apprenti, le 28 août 1554, pour quatre années, Julien Bois Mallet de Hellou (Orne), lui enseigna son métier de menuisier « y comprins l'apprentissage « d'assembler ».

Il est décédé avant le 18 août 1576; sa signature était

38. — 1546. Pissot (Robin), menuisier, bourgeois d'Alençon, frère du précédent, fit échange avec Olivier Clouet et Étienne Leroy, menuisier, ses beaux-frères, le 20 août 1561; plus tard il habita le Mesle-sur-Sarthe.

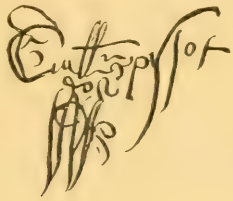
Il signait de deux manières d'abord :



39. — 1546. Pissot (Guillaume), menuisier-imagier, tourneur, bourgeois d'Alençon, frère du précédent, époux de Perrine Bigot dès 1543, ratifia, le 19 juillet 1547, l'autorisation donnée par Jacques et Robin Pissot, ses frères, de retirer deux pièces de terre vendues par Robin Pissot leur père.

Il prit en apprentissage, le 1er octobre 1554, Collas Séguret, pour quatre années, pour lui montrer « le mestier de menuisier y « comprins l'aprentissage d'assembler, tourner au tour et faire « toutes sortes de moulures d'antique le mieulx qu'il luy sera pos- « sible ». Un an plus tard, Guillaume Pissot et Collas Séguret, d'un commun accord, se dégagèrent, « avec la liberté laissée au « dit Séguret de travailler ou bon lui semblera ». (Tabell. d'Alençon.)

Guillaume Pissot est mort avant le 12 mars 1565; il signait :



40. — 1547. Chesnel (Macé), menuisier, bourgeois d'Alençon, marié à Vincente Louvel, acheta, le 12 juillet 1547, une maison rue de la Juiverie, et, le 19 mars 1548, un jardin ruelle des Poulies.

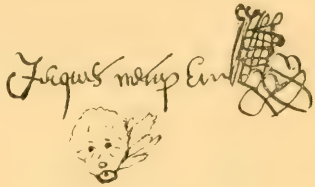
41. — 1549. Graffard (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jehan, « prit part aux lots faits, le 10 janvier 1549, des « biens de Gillot Pillon et de Marguerite Troussard, père et mère « de Jehanne Pillon sa mère ». En 1564, le 27 juillet, il se fixa au Mesle-sur-Sarthe. (Tabell. d'Alençon.)

42. — 1550. Beaurepère (Pierre), menuisier, bourgeois d'Alençon, présent à un acte du 19 mai 1550. Il habitait, le 8 juin 1553, La Ferrière-Bouchard (Orne) avec Philippe Duval sa femme. Le 27 juillet 1592, à son second mariage avec Marie Julian, nous le trouvons désigné bourgeois d'Alençon; il signait :

43. — 1550. Neauphle (Jacques de), menuisier-imagier, témoin dans un acte du 3 juin 1550 concernant François Lerichomme. Le 2 mai 1561, Guillemyne Lair, sa veuve, accepta « la somme de

« six vingt livres (120 livres) offertes par celui qui fut cause de la « mort de son mari » ; elle lui fit également payer « tous les frais « de justice, amandes, etc., pour le dit hommicide commys en la « personne du dit Jacques de Neauphle ». (Tabell. d'Alençon.)

Il signait :



44. — 1552. Cherpentier (Philippe), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jehan Cherpentier, acheta, le 26 octobre 1552, de son frère Jehan, demeurant à Mortagne (Orne), une maison située à Alençon sur la rue à la Personne (aujourd'hui rue du Bercail). En 1565, le 27 octobre, il reconnaissait être redevable au trésor de Notre-Dame de « quatre sols de rente ». (Tabell. d'Alençon.)

45. — 1553. Maritourne (Pierre), menuisier, bourgeois d'Alençon, « promit de payer, le 11 octobre 1553, avec Pierre Renoul, « cent trois sols à cause de vendicion de draps de soie faicte par « Guillaume Gerveseaulx, marchand, bourgeois d'Alençon ». (Tabell. d'Alençon.)

46. — 1554. Petit (Mathurin), menuisier, bourgeois d'Alençon, prit comme apprenti, le 21 mai 1554, Pierre Petit, son neveu, de la paroisse de Cherisey, en présence de Robin Champfailly, menuisier.

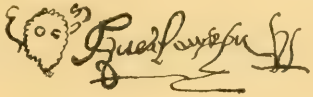
47. — 1555. Lefaucheux (Houre), menuisier, présent à un acte passé le 25 février 1555, ainsi que Pierre Beaurepère, menuisier.

48. — 1555. Courteille (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, vendit « avec le consentement de Tomasse Coustard sa « femme, le 8 septembre 1555, à Léonard Coustard, aussi menui- « sier, la sixième partie de deux pièces de pré ».

49. — 1555. Coustard (Léonard), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Léonard et de Françoise Julian, et beau-frère de Jehan Courteille, vendit, le 25 août 1556, à François Duperche, « trente « sols de rente ». (Tabell. d'Alençon.)

50. — 1555. Fourmentin (Gilles), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils aîné de Jehan Fourmentin, menuisier, et de Mariette Dibon, fit échange le 20 janvier 1555 avec Ramon Piquart et Louis Lemée ses beaux-frères. (Tabell. d'Alençon.)

Il signait :



51. — 1559. Chandellier (Guillaume), menuisier, bourgeois d'Alençon, et Catherine Dufay, sa femme, vendirent à Fiacre Dufay, chirurgien barbier, bourgeois d'Alençon, la cinquième partie d'une maison située près de la porte de Lancrel, à Alençon. (Tabell. d'Alençon.)

52. — 1560. Levillain (François), menuisier, bourgeois d'Alençon, marié à Jehanne Poupart, s'engagea, ainsi que Guillaume Chandellier, menuisier, à faire une « viz de boys en la maison de « Pierre Juglet, époux de Gillon Badouère, le 25 mars 1560 ». (Tabell. d'Alençon.)

53. — 1562. Couldré (André), menuisier, bourgeois d'Alençon, épousa Rauline Petit (c^t du 2 février 1562). Il fut, le 26 juin 1589, adjudicataire de réparations à faire au château d'Alençon; il s'associa alors avec plusieurs autres menuisiers. Voici l'acte qui nous fait connaître leurs noms :

« Devant les notaires d'Alençon, le 23 septembre 1590, fut présent « André Couldré, menuisier, bourgeois d'Alençon, adjudicataire « d'aulcunes réparations du château d'Alençon, plus amplement « contenues en la lettre de la dite adjudication, du 26 juin 1589, « à la somme de cent dix escus sol., a reconnu et confesse avoir « dès le dit temps associé Jehan Renou du dit Alençon, en une « sixième partie de la dite adjudication à perte et profit d'ycelle, « laquelle besongne le dit Renou a faite avec le dit Couldré et les « autres associés qui sont : Gilles Renou, Richard de Mongoubert, « Isaac Lesimple et François Fouquelin, sur laquelle somme a « esté seulement reçu du recepveur du domayne, Maistre Robert « Paulmier, la somme de cent livres tournois, dont le dit Jehan « Renou a confessé en avoir reçu la sixième partie, de sorte que

« le reste de la dite somme est due par le dit recepveur, le paye-
« ment duquel reste, ils solliciteront, avec tous les autres associés
« pour être départy entreulx égallement, promettant aussi le dit
« Renou, entrer aux frays qu'il y escommandera faire pour son
« regard, d'autant que la dite besongne a esté faicte par eulx tous
« ensemble suyvant le devis qui en a esté faict. A ce tenu obligez
« corps et biens en présence de Gilles Renou et Guillaume Baisse
« d'Alençon. » (Tabell. d'Alençon.)

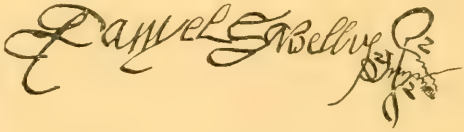
André Couldré signait ainsi :

54. — 1562. Rabellin (Daniel), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jehan Rabellin, sieur de Berry, et de Marie Bahuet, épousa le 22 mars 1562, Perronne Gruel, fille de Guillaume Gruel, aussi menuisier.

Il vendit, le 9 mai 1579, à Henry Rabellin, son frère, « la tierce « partie de 200 livres données à leur père, par le roy et royne de « Navarre, et laissée à leur sœur Marguerite, femme de Guillaume « Gerveseaulx ».

Daniel Rabelin, maître menuisier juré, bourgeois d'Alençon, fut pris comme arbitre avec « Jacques Cousin, maistre masson, et « Martin Lindé, aussi maistre masson juré de cette ville d'Alen- « çon », dans un différend survenu entre Pol Richer et Pol Hebert.

Nous relevons sa signature dans un acte du 25 mai 1598.



55. — 1563. Grudé (Thomas), menuisier, bourgeois d'Alençon, reçut des trésoriers de l'église Notre-Dame d'Alençon « douze sols « pour avoir estouppé les deux bouts de la buche de dessous le « crucifix, mis des piliers, et angelotz, au grand autel de l'église ». (Reg. de Notre-Dame de 1563 à 1565, Archives de l'Orne.)

56. — 1565. Chesnel (Robert), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Macé Chesnel, menuisier déjà cité, et de Vincente Louvel, épousa Myne Bouju (c^t 24 avril 1565).

En 1581, le 13 août, il vendit « la tierce partie d'une maison ».

57. — 1565. Gruel (Collas, appelé aussi Nicolas), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, fils aîné de Guillaume Gruel l'aîné, menuisier-imagier, et de Roberde Savigny, désigné, le 6 juin 1565, dans un partage fait avec ses frères et sœurs de la succession de messire Antoine Gruel, prêtre, son oncle.

Il épousa (c^t du 27 septembre 1566) Katherine Moutier et, le 3 juin 1585, il réglait avec elle « plusieurs comptes à cause d'héri-« tage ».

La « marque » de Colas Gruel était toujours une tête peu différente de celles que nous donnons ci-dessous.

Les Gruel furent sans interruption menuisiers-sculpteurs, à Alençon, pendant près d'un siècle.

58. — 1565. Chollet (Denis), menuisier, bourgeois d'Alençon, reçut des trésoriers de Notre-Dame « quatre livres dix sols pour « avoir faict ung huis à la porte de l'église, et ung talon à l'imaige « de La Cène qui est au grand austel ». (Reg. de Notre-Dame, 1565 à 1567.) Son contrat de mariage avec Marie Gallichet est daté du 30 septembre 1566.

Il fut inhumé le 19 novembre 1587. Voici sa signature :

59. — 1565. Pissot (Pierre), menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, fils aîné de Guillaume Pissot, menuisier-imagier, et de Perrine Bigot, reçut de Guillaume Fouacier, bourgeois d'Alençon, le 12 mars 1565, « l'amortissement de dix sols de rente en pré-« sence de Robin et Jacques Pissot ses curateurs ».

Nous le trouvons marié, le 20 juillet 1577, à Jacquine Collas.

Pierre Pissot, surnommé le *Tyran d'Alençon,* fut entouré dès son jeune âge d'artistes sculpteurs. Les bons conseils qu'il reçut ou put recevoir des Gruel, des Fourmentin, et surtout de son père et de ses oncles, ne tardèrent pas à en faire un artiste renommé. Nous lisons, en effet, dans l'*Histoire de la noble abbaye de Saint-Martin de Sées*[1] : « Le Révérend Père Michel Jodio « fit faire la contre-table où sont *représentés avec beaucoup* « *d'artifice la Naissance, la Vie et la Passion de Notre-Sei-* « *gneur.*

« Pierre Pissot (dit le tiran d'Alençon) et Pierre Hardouyn, « d'Andely-sur-Seine, firent voir par cet ouvrage qu'ils étaient « *très-habiles en leur art;* et François Dionis, assisté de ses deux « fils Julien et Michel, natifs de la ville de Fresnay au Maine, « ayant donnés du pinceau une nouvelle beauté à *tant de person-* « *nages qui y sont représentés,* se firent admirer de ceux qui « venaient rendre leurs adorations en ce saint temple. »

Ce travail dut être exécuté vers 1580[2]. Michel Jodio fut remplacé à l'abbaye par Andréas Lemoult, en 1586.

En 1587, « Pierre Pissot, menuisier, dit le tirant, reçut quinze « livres des trésoriers de Notre-Dame pour avoir faict et fourny « un ange de boys de nouier et icelluy placé et assis au devant du « crucifix de l'esglise Notre-Dame d'Alençon ». (Reg. de Notre-Dame.)

Son surnom ne lui fut pas donné sans motif. Voici ce qu'un acte du 2 janvier 1572 nous révèle : « Jehan Renou, menuisier, s'est « en la présence de Gilles Renou, son frère, aussi menuisier, son « curateur, alloué avec Pierre Pissot aussi menuisier d'Alençon, « pour un an commençant ce jourd'hui pour servir le dit Pissot « au dit estat de menuysier au mieulx que possible luy sera. Pour- « quoi faire, le dit Pissot a promis coucher, nourrir, fournir de « souliers bien et convenablement selon leur estat et luy donner « neuf livres; quatre livres dix sols présentement, et le reste à la « fin de l'an. En outre le dit Pissot fournira de tous oustils; et par « accords, que le dit Pissot ne mènera le dit Renou besoigner

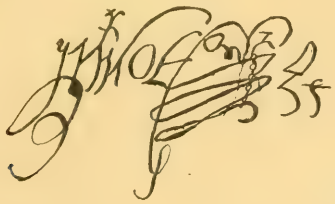
[1] Nous empruntons cette citation à l'*Histoire de la noble abbaye de Saint-Martin de Sées,* manuscrit de Dom Carrouget, mise obligeamment à notre disposition par M. Léon de La Sicotière.

[2] Michel Jodio, abbé de Saint-Martin de Sées en 1580.

« chez Denis Chollet ni aultres menuisiers, bien pourra le dit « Pissot, mener le dit Renou avec luy aux villaiges chez les gen- « tilshommes *sans le traiter par violance ni rudesse*, auquel cas « le dit Jehan se pourra retirer du dit service sans payer intérêts. « En présence de François Levillain menuisier. » (Tabell. d'Alençon.)

Les autres menuisiers faisaient volontiers abstraction de son caractère violent pour ne tenir compte que de son travail reconnu supérieur. Ils l'employaient pour exécuter les sculptures fines, telles qu'arabesques, fleurs, personnages, etc., dont les meubles du seizième siècle étaient ornés.

Notre artiste signait :



60. — 1565. Mongoubert (Richard de), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Dominique de Mongoubert et de Nicolle Maloisel, « bailla en fief, à Gérard Duval, tailleur, une maison située sur la « rue de Sarthe ». Il épousa (ct du 25 juin 1575) Madelaine Gruel, fille de Guillaume Gruel, menuisier-imagier, bourgeois d'Alençon, et de Robine Savigny. De 1587 à 1589, Richard de Mongoubert reçut des trésoriers de Notre-Dame « six livres pour avoir faict « et fourny deux sercles ferrés pour servir à porter les corps au « lieu deschelles (échelles), et soixante sols pour avoir fait et « fourny une porte neufve à l'entrée de la viz (escalier) par où « l'on monte aux orgues ». (Reg. de Notre-Dame, Archives de « l'Orne.)

En 1590, il entreprit de faire avec André Couldré les réparations nécessaires au château d'Alençon. (Voir l'acte au nom de Couldré.)

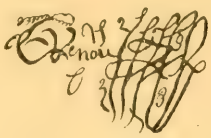
Il était encore présent à un acte le 12 octobre 1607.

61. — 1566. Renou (Gilles), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Robin Renoul, menuisier déjà cité, époux de Marguerite Guernet (contrat du 23 décembre 1566), répondit de son frère

Jehan qui s'engageait, le 2 janvier 1572, à travailler pendant un an chez Pierre Pissot dit le tyran.

Gilles Renou travailla avec les autres maîtres menuisiers aux réparations du château d'Alençon. Il reçut des trésoriers de l'église Notre-Dame la somme de « quarante sols pour avoir raccoustré la « carrie du poille du sacre, accru icelle et avoir faict deux longues « pièces neufves et quatre longs bras à la porter, faict estoffer « iceulx d'azur et fait faire la ferrure[1] ». (Reg. de Notre-Dame de 1587 à 1589.)

Il signait :



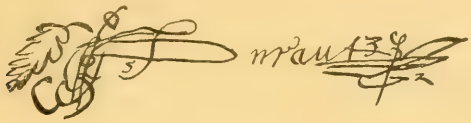
62. — 1572. Renou (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, frère du précédent, s'engagea, le 2 janvier 1572, avec Robin Pissot, menuisier-imagier, à travailler avec lui. (Voir au nom de Pissot.) Il épousa, le 5 novembre 1579, Claire Baudore. Nous le trouvons « associé pour une sixième partie avec André Couldré » pour les travaux à faire au château des ducs d'Alençon le 23 sep-

[1] « Ce « poille en velours violet » fut présenté à M. le duc de Montpensier, à son entrée dans la ville d'Alençon, au mois de septembre 1588. Les pages et les laquais du duc s'en emparèrent de force, et pour rentrer en sa possession il fallut verser « dix écus pour le rachepter et le retirer de leurs mains ». Les trésoriers payèrent encore : « dix livres pour despences faictes en la maison de Estienne « Grenet, tavernier, par Messires Jehan et Léonard Heurtault, Robert Langlois, « Jehan Allix, Pierre Jarry, prestres et Rousée, Pelart, Hardy et son fils et « aultres, après qu'ils eurent osté de force le dit poille aux dits pages et laquais, « et pour leur diner du lendemain chez le dit Grenet compris ung pot de vin « envoyé au sieur Curé; la dicte despence faicte par les dessus qu'aultrement ne « voullaient rendre le dit poille aux trésoriers. » Puis ils payèrent encore : « A « Jehan Lambert, chapellier, pour un chapeau audit Rousée qui s'estoit saisi du « dit poille et ne s'en voulloit dessaisir, vingt-cinq sols. » Enfin les trésoriers payèrent « dix sols à Germaine, pour avoir raccoustré le dit poille qui avoit esté « déchiré en plusieurs endroits en l'ostant de force aux pages et laquais du duc « de Montpensier ». Pour la « bonne entrée » du duc de Montpensier, il fut encore payé « 3 livres pour avoir tendu dans l'esglise les tapisseries du sieur Du « Quey et dix sols pour avoir déterré deux gros pilliers de boys rond, peints et « estoffez qui servirent à faire une arcade hors la barrière de la porte de Sées. » (Registre de Notre-Dame, 1587 à 1589, Archives de l'Orne.)

tembre 1590. Le 10 avril 1593, Jehan Renou, menuisier, vendit à maistre Nicolas de Torcy une couchette à moulures de chêne, pour la somme de 4 livres 10 sols. (Tabell. d'Alençon.)

63. — 1576. Durand (Jehan), menuisier, demeurant à Alençon, fils de Claude Durand, de Verneuil (Eure), épousa Katherine Legendre. Leur contrat de mariage est du 4 août 1566.

Il signait un acte du 19 mars 1581 :



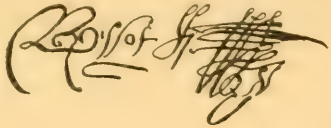
64. — 1576. Pissot (Briz), menuisier-imagier, fils aîné de Jacques Pissot, menuisier-imagier, et de Catherine de Mongoubert, épousa Blaise Thirault (contrat du 15 novembre 1576).

Le 18 août 1576, sa mère lui abandonna, ainsi qu'à ses autres enfants, ce qui leur revenait de leur père; l'acte concernant l'atelier est ainsi conçu : « Devant les tabellions d'Alençon, le 18 août « 1576, fut présente Catherine de Mongoubert, veufve de Jacques « Pissot, pour la bonne amitié qu'elle porte à Briz, Daniel et « Antoine Pissot ses enfants, désirant les advencer et donner « moien de gagner leur vie, leur donne de sa bonne volonté la « moitié par indivis des maisons ouvrouères ou boutiques, courts, « jardins, le tout assis en cette ville d'Alençon[1]. Item leur donne « tout le boys du mestier propre à menuiserye, tout ce qui est « ouvré, encore ronds ou aultrement, et tous les oustils propres « à l'estat de menuisier sans rien retenir. En présence de Isaac « Lesimple, menuisier. » Catherine de Mongoubert, sœur de Richard de Mongoubert, menuisier, se remaria à Thierry Hébert; leur contrat est du 25 août 1576, et son mari ratifia la donation faite quelques jours avant; il s'engagea de plus à nourrir Daniel et Antoine Pissot, enfants mineurs de Catherine de Mongoubert et de Jacques Pissot.

Briz Pissot, menuisier, fut élu receveur de la « Maison Dieu d'Alençon » au mois de décembre 1586 et mourut au mois de

[1] Les Pissot demeuraient rue de la Juiverie et rue de Sarthe.

septembre 1587 dans l'exercice de ces dernières fonctions; sa veuve se remaria, le 11 janvier 1588, à Guillaume Blesbois.



65. — 1576. Pissot (Antoine), frère du précédent, reçut, quoique mineur, sa part de l'atelier de son père, « pour l'aider à « travailler et gagner se vie ». Il épousa Françoise Laudier, fille de « Maistre François Laudier, s^r de La Fontaine, verdier et pro- « priétaire de la forêt d'Ecouves, de Bois Mallet, etc. ». Leur contrat du 13 décembre 1590 nous montre qu'elle eut 233 écus 20 sols de dot. (Tabell. d'Alençon.)

66. — 1576. Pissot (Daniel), frère du précédent, remplaça Briz Pissot dans la charge de receveur de la « Maison Dieu d'Alençon ». Cette charge ne lui fut guère profitable; c'est ce qu'il appert de l'acte suivant : « Le 16 novembre 1592. A Messieurs les Prési- « dents du Bureau de la Maison Dieu d'Alençon :

« Daniel Pissot vous remontre humblement, comme dès le mois « de décembre 1586, Briz Pissot, son frère aîné, fut élu recep- « veur de la Maison Dieu de cette ville d'Alençon, pour les années « 1587-1588, lequel Pissot seroit décédé au mois de septembre « enssuyvant du dit an 1587, ayant exercé la dite charge neuf « mois seullement; après lequel décès, combien (quoique) la « charge fût personnelle et finie, et que l'on dût avoir procédé à « l'establissement et élection d'un aultre recepveur en son lieu, « de personne capable et expérimentée; toutefois, par l'animosité « d'aucuns, mal affectionnés à l'endroit du dit Daniel, lors jeune « homme, nullement expérimenté en telle charge; pour ce qu'il « estoit devenu héritier en partie du dit Briz son frère, et comme « s'il eust dû, par hérédité, succeder en la dite charge, l'avaient « élu en icelle pour le temps qui restait des dits deux ans; en « laquelle charge il a beaucoup perdu de ses moyens pour avoir « esté contrainct de laisser et quiter du tout, son estat de menuisier « et aultres affaires, pour vacquer continuellement en icelle « charge, de laquelle finalement il a esté pressé rendre compte

« pour le dit temps de deux ans, par l'arrest final duquel compte, « il luy est deu la somme de vingt et une livres quatorze sols « troys deniers, mais il demeure redevable du nombre de : « 522 boisseaulx 2/4 1/2 de Froment; 610 boisseaulx d'Orge; « 6 boisseaulx 2/4 d'Avoine; et 2 pots de vin. N'ayant osé le dit « Pissot s'en attacher par procès, avec Pierre Barbier son succes- « seur, homme processif; et par la négligeance aussi de Martin « Lemaistre, sergent de la Maison Dieu, le requerant vous prie « qu'il vous plaise lui advencer les dits grains en considération de « ce que dessus, et qu'il lui font employer beaucoup de temps et « faire de grands frais pour le recouvrement d'iceulx; comme « pour le procès, pour les mynes de Collombiers, qu'il est cons- « traint de poursuivre contre Baptiste Deniau s^r de Marigny fer- « mier général de l'abbaye de Perseigne; lui advencer aux prix « communs, et terme d'Angevine (15 août), et aultres mois ensuy- « vant comme il vous fait apparoître par les registres : Le froment « le meilleur vaulx 16 sous; le commun 12 sous 6 deniers le « boisseau; l'orge 7 sous; l'avoine 3 sous 9 deniers. — En dimi- « nuant les 21 livres qui luy estoient dues, en diminution de la « somme pour les grains, il reste redevable à la Maison Dieu de « 596 livres 7 sous 8 deniers. Pour se libérer il donne 30 livres « de rente à la Maison Dieu, à prendre sur Jehan Erard, sieur de « Houssemaine, et le surplus montant à 276 livres 7 sous 8 de- « niers, il les mettra aux mains du dit receveur. » (Tabell. d'Alençon.)

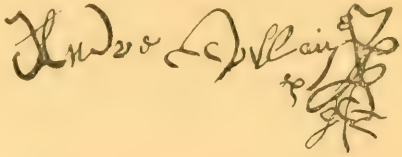
Daniel Pissot, menuisier, avait épousé Marie Hébert, fille de Thierry Hébert.

Il signait :

Nous n'avons plus trouvé la profession de menuisier, indiquée après les noms des descendants de cette famille Pissot, qui fournit pendant un siècle tant de sculpteurs à Alençon.

67. — 1576. Lesimple (Isaac), menuisier, bourgeois d'Alençon, vendit, le 4 janvier 1576, à « Maistre Léonard Farcy quinze sols de rente ». Il travailla avec Couldré aux travaux exécutés au château d'Alençon en 1590.

68. — 1579. Levilain (André), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de François Levilain, menuisier déjà cité, et de Jehanne Poupart, épousa (c' du 17 mai 1579) Marie Quellier et, le 15 février 1601, à l'église Réformée d'Alençon, Perrine Gaultier « du pays d'Anjou ». (Tabell. d'Alençon.)



69. — 1581. Janvier (Jehan), menuisier-imagier de la ville du Mans, reçut des trésoriers de Notre-Dame « soixante-dix sous pour « ung imaige de saint Nicolas par lui faict et vendu au présent « comptable, et par lui fait mettre et placer sur l'autel de la cha- « pelle de Monsieur Saint Nicolas, en la dite église Notre-Dame « d'Alençon. » (Reg. de Notre-Dame, Archives de l'Orne.)

Les Pillard peintres-verriers et sculpteurs descendaient de Macée Janvier parente du « dit Jean Janvier ».

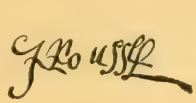
70. — 1582. Gerveseaulx (Martin), menuisier, bourgeois d'Alençon, donna à Robert Delatouche, charpentier, « ung escus « sol. pour vendicion de boys de chesne ». (Tabell. d'Alençon.)

71. — 1584. Lauxay (Jehan de), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jehan, fut présent à un acte du 15 décembre 1584. Il épousa Perrine Radigue. (Tabell. d'Alençon, 3 avril 1584.)

72. — 1584. Roussel (Pierre, dit Orléans), menuisier de la chambre du Roy, époux de Marie Godfroy, vendit le 8 septembre 1584 une pièce de terre située paroisse de Saint-Denis-sur-Sarthon. En 1601, le 25 mars, Marie Godfroy, femme de Pierre Roussel, fit accord de mariage entre sa fille Marthe et Jehan Renou, marchand mercier de la ville de Caen, fils de Giles Renou, maître menuisier, et de Jehanne Gervais. (Giles Renou s'était sans aucun doute remarié, car sa première femme d'après leur contrat s'appelait Marguerite Guernet.) Nous trouvons, le 10 mars 1601, une procuration de Pierre Roussel, dit Orléans, « menuisier de la « chambre du roy », passée devant Leroy et Beaufort, notaires au Chastelet de Paris, pendant qu'il « faisoit son quartier au service

« de sa majesté ». Cette procuration n'est autre que son consentement au mariage qui devait se célébrer en l'église réformée d'Alençon. (Tabell. d'Alençon.)

Il signait :



73. — 1589. Perrier (Guillaume), bourgeois d'Alençon, reçut des trésoriers de Notre-Dame en 1589 « cent sous pour deux cases « de boys pour mettre les cierges bénits de Notre-Dame et de « Saint-Léonard d'Alençon, et pour troys bouëtes aux cloches ». (Reg. de Notre-Dame, Archives de l'Orne.) Il épousa Marguerite Birée.

74. — 1590. Fouquelin (François), menuisier, bourgeois d'Alençon, associé de Couldré, travailla pour le château d'Alençon le 23 septembre 1590.

75. — 1593. Chollet (Christofle), menuisier, bourgeois d'Alençon, acquit, le 14 novembre 1593, de Pierre Gaultier, « troys « escus de rente ». (Tabell. d'Alençon.)

76. — 1600. Lyeurain (Jehan), menuisier, bourgeois d'Alençon, vendit, le 25 novembre 1600, à Jehan Leroy « capitaine des « Guides de Mons^gr^, un arpent de terre ». (Tabell. d'Alençon.)

77. — 1601. Perrier (Abraham), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Guillome Perrier, menuisier d'Alençon, et de Marguerite Birée, épousa Marie Crouezé (contrat du 25 février 1601). (Tabell. d'Alençon.)

78. — 1602. Mongoubert (Pierre de), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Richard de Mongoubert, maître menuisier, et de Madelaine Gruel, épousa, le 11 juin 1602, à l'église réformée d'Alençon, Ester Roussel, fille de Pierre Roussel, menuisier de la chambre du Roy, et de Marie Godefroy. Il reçut, en 1640, des trésoriers de Notre-Dame d'Alençon, « dix sous pour avoir « faict ung petit siège à la chaire du prédicateur ». (Reg. de Notre-Dame.)

79. — 1605. Cherpentier (Jean), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Philippe Cherpentier, menuisier déjà nommé, épousa Hélène Bouvier, « veufve de Maistre Jehan Gillot, tabellion; ils

« vendirent une rente, le 9 septembre 1605, à Enoc Cherpentier, « menuisier, bourgeois d'Alençon, frère du vendeur ».

80. — 1606. Chesnel (François), menuisier, bourgeois d'Alençon, marié à Renée Letard, vendit, le 4 avril 1606, une pièce de terre. Il toucha des trésoriers de Notre-Dame cent dix sous pour divers travaux de son métier pendant les années 1641 à 1643. (Reg. de Notre-Dame.)

81. — 1606. Nicoulx (André), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Jean et d'Olive Pennetier, épousa Anne Lemeusnier (contrat passé le 30 novembre 1606). Il mourut avant le mariage de son fils en 1661.

82. — 1620. Renou (Pierre), menuisier, marié le 8 février 1620 à Jeanne Serèze, vendit une pièce de terre le 5 avril 1621.

83. — 1624. Delacroix (Michel), maître menuisier à Alençon, prit comme apprenti, pour deux ans, le 2 décembre 1624, Edmond Couldré, fils de Pierre et de Jeanne Lesimple. (Tabell. d'Alençon.)

84. — 1625. Dufresne (Gabriel), menuisier, fils de Léonard Dufresne, maître menuisier, et de Catherine de La Haye « de la « ville d'Argenthan », épousa (contrat du 27 mai 1625) Françoise Roussel, fille de Gilles Roussel et de Thiennette Leconte. — Jean Delahaye, prêtre à Alençon, « oncle du futur, lui donna la somme « de 30 livres pour acheter des outils pour son métier de menui- « sier ».

Gabriel Dufresne signait :

85. — 1627. Mongoubert (Michel de), menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Richard de Mongoubert, maître menuisier, et de Madelaine Gruel, vendit une rente le 29 octobre 1627. (Tabell. d'Alençon.)

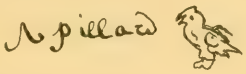
86. — 1631. Cherpentier (Pol), maître menuisier d'Alençon, reçut le 1er juin 1631 les statuts des maîtres gardes du métier de

menuisier de la ville de Rouen pour remplacer ceux d'Alençon qui avaient été perdus.

87. — 1632. Leconte (Nicolas), menuisier, natif de la ville d'Orléans, fils de Georges Leconte, menuisier, joueur d'instruments, et de Françoise Adelyne, épousa Marie Freslin (contrat le 23 octobre 1632). (Tabell. d'Alençon.)

88. — 1635. Pillard (Adrien), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, fils de Gilles Pillard, peintre-verrier, et de Marguerite Perou, épousa, le 1er avril 1635, Anne Fagry. Comme maître garde du métier de menuisier, il fit, le 15 mars 1655, l'accord suivant : « Devant Antoine de La Fournerie, sieur du Plessis Bochard, lieu-« tenant particulier civil et criminel, sont comparus : Adrien « Pillard et David Coronel, maistres-gardes du métier de menui-« sier, ont dit que, par sentence du 10 septembre dernier, ils « s'étaient mis en quête de faire poser une contre-table avec son « tableau, dans la chapelle de la Charité, située en l'église Notre-« Dame d'Alençon, en laquelle autrefois la confrérie Sainte-Croix « avait été établie; et le service fait en la dite église, comme il « appert par les transports et contrats, avec les frères et officiers « de la Charité, pour obtenir la permission des dits frères. Au « moyen, que les dits menuisiers feraient à la dite confrérie « soixante sols de rente, et qu'ils donneraient la dite contre-table « d'autel et le tableau; dont contrat passé entre les dits frères et « les menuisiers. Ce qui fut accepté des uns et des autres. »

Adrien Pillard signait :



89. — Pillard (François), fils du précédent, baptisé le 9 avril 1640, devint sculpteur comme son père; il mourut à Alençon, à l'âge de vingt-deux ans. Son inhumation eut lieu à Alençon le 9 mars 1663.

Les Pillard se sont rendus célèbres à Alençon comme peintres-verriers et comme sculpteurs.

90. — 1637. Badouillé (Denis), sieur des Gambades, maître menuisier, marié à Marie Chevalier, signa au baptême de sa fille Françoise, le 1er novembre 1637. Nous le trouvons présent à tous

les actes relatifs aux menuisiers jusqu'en 1676. Il fut inhumé à Notre-Dame, le 7 février 1679, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

91. — 1647. Despierres (Henry), maître menuisier-sculpteur, à Alençon, fils de Pierre Despierres et de Françoise Granger de Damigny (c^me^ d'Alençon), fut reçu maître et obtint, le 15 avril 1647, le droit de travailler et de faire travailler comme le montre l'acte suivant : « Le 15 avril 1647, Henry Despierres, menuisier, « demeurant à Alençon, vend par héritage à la communauté des « menuisiers de cette ville, représentée par Denis Badouillé, Jean « Chesnel, maîtres-gardes du dit mestier, la somme de soixante « sols de rente hypothèque, pour être reçu maistre et avoir le « droit de travailler et faire travailler; de l'advis de Mathurin « Quitel, Adrien Pillard, André Nicoulx, Mathurin Thorin, David « Couronnel, Jean Beaudore, Michel Perrier, Nicolas Leconte, « Jacques Chapron, Pierre Cochet, reconnaissant « les dits « maistres », qu'il est capable de travailler et que le chef-d'œuvre « qu'il a fait, qui est une esquerre assemblée à bois de fil, est bien « et duement faicte ». (Tabell. d'Alençon.) Isaac Despierres, son frère, était aussi sculpteur. Henry Despierres, maître menuisier, sculpteur à Alençon, marié à Barbe Pavard (contrat du 20 février 1648), fut inhumé le 24 janvier 1667. Son fils, Jacques Despierres, maître sculpteur, était fixé à Sées en 1680, le 20 janvier.

92. — 1647. Chapron (Jacques), maître menuisier, fils de Jacques et de Jehanne Mariette, présent à la réception de Henry Despierres, épousa (contrat du 6 juin 1648) Françoise Goumoye.

93. — 1647. Baudore (Jean), menuisier, bourgeois d'Alençon, présent à la réception de Henry Despierres, épousa, le 2 décembre 1664, Marie Lefaucheulx, veuve d'Abraham Farcy. (Tabell. d'Alençon.)

94. — 1647. Perrier (Michel), maître menuisier, présent à la réception de Henry Despierres. Il épousa Marie Judel.

95. — 1647. Courronnel (David), maître menuisier, fut présent

à la réception de Henry Despierres et au contrat de mariage de Louis Mallet sculpteur.

96. — 1653. MALLET (Louis), maître menuisier-sculpteur, demeurant en cette ville d'Alençon, fils de Marin Mallet et de Germaine Cherpentier, de la paroisse de Saint-Remy du Plain (Sarthe), épousa Renée Badouillé, fille de Denis Badouillé, maître menuisier et de Marie Chevalier. Le contrat fut passé le 6 mars 1653, en présence de Marin Mallet, fils du futur époux, de David Courronnel, maître menuisier d'Alençon. Il reçut des trésoriers de Notre-Dame, le 15 juin 1693, « vingt livres pour avoir faict la « grande porte du côté du Prieuré, et pour avoir fait trois bar- « reaux de balustre de l'autel du chœur de la dite église et un « barreau à la chaire d'icelle ». De 1717 à 1722 « il lui fut payé « 209 livres pour la peinture du tabernacle de la chapelle du « Rosaire et 12 livres pour un cadre du tableau du Rosaire, ainsi « que pour un chassis pour le tableau neuf que l'on fait ».

Le tableau avait été commandé à un peintre de Rouen, et la « contre-table » en bois fut entreprise par un nommé Julien. Est-ce que déjà, au dix-huitième siècle, les artistes alençonnais disparaissaient, ou bien leurs prix étaient-ils trop élevés pour que les commandes leur échappent? Nous croyons que ce fut plutôt ce dernier motif qui fit donner à un peintre de Rouen le tableau du Rosaire, car les dépenses faites pour cette chapelle montèrent à plus de deux mille livres.

Le prénom de Julien n'étant pas donné, il est difficile de savoir s'il était d'Alençon, où plusieurs familles de ce nom habitaient; il toucha pour son travail la somme de 1,507 livres.

Louis Mallet, menuisier-sculpteur, reçut encore des trésoriers de Notre-Dame la somme de « six livres pour avoir refait le coin « du buffet de l'orgue et autres choses comprises dans sa quittance « du 12 août 1692 ».

97. — 1653. Onfray (Pierre), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, eut ses lettres de maîtrise le 15 novembre 1653 et, en 1680, le 30 décembre, l'acte suivant nous le montre encore choisi pour deux ans avec François Chesnel comme maître garde des chartes du métier de menuisier par « Pierre Robineau, Jean Lan-« gelier, Louis Mallet, Gallien Meigné, Jean Baudore, Jean et « Marc Launay, Michel et Abraham Perrier, Thomas Poupery, « Pierre Périgault, Jacques Chapron, François Levesques, Inno-« cent Badouillé, Nicolas Fournier, tous maîtres menuisiers ». Pierre Onfray avait eu comme apprenti André Langelier. (Tabell. d'Alençon.)

98. — 1659. Langelier (André), menuisier, fut reçu maître en août 1659 par « Pierre Onfroy, Jacques Chapron, maistres gardes « du métier de menuisier, assistés de François Espée, Denis « Badouillé, Mathurin Guilet, Michel Perrier, Jean Chesnel, Adrien « Pillard, David Couronnel, André Nicoux, Guillaume Lesimple, « Thomas Clainchant, Guillaume Auger, Louis Mallet (sculpteur), « Abraham Perrier, Nicolas Leconte, tous, d'une voix unanime, « ont reconnu que, André Langelier, comme tous les autres « maîtres, pouvait ouvrir boutique, tenir compagnons et apprentis, « et faire 60 sous de rente à la corporation ».

99. — 1661. Nicoulx (André), maître menuisier, fils d'André Nicoulx, maître menuisier déjà nommé, et d'Anne Lemeusnier, épousa Madelaine Rouyer. Leur contrat du 16 novembre 1661 fut passé en présence de François Lespée, Symon d'Hartust et René Roulland, menuisiers d'Alençon. (Tabell. d'Alençon.)

Il est décédé vers 1663.

100. — 1662. Launay (Marc), menuisier, fils de Fleuri Launay et d'Anne Guibert, épousa Marie Langelier, fabricante de point d'Alençon, le 1er décembre 1662.

101. — 1662. Liger (Jacques), maître menuisier de la ville de Rouen, fils de Jean Liger et de Marie Donnez de Rouen, épousa Marie Ruel, fille de Jacques Ruel, marchand, et de Marthe Graffin. (Contrat du 12 septembre 1662.)

102. — 1663. Poupery (Thomas), menuisier, bourgeois d'Alençon, était présent aux réceptions des maîtres menuisiers dès 1653. Sa veuve recevait en 1690 sa part d'un travail exécuté pour l'église Notre-Dame.

103. — 1667. Duvieulx (Gilles), sculpteur-menuisier, « natif « de la paroisse de La Houblonnière, du pays d'Auge », demeurant à Lonray (Orne) depuis environ sept ans, fils de Robert et de Charlotte Caumont, épousa (contrat le 4 février 1672) Louise Despierres, fille de Henry Despierres, aussi sculpteur-menuisier, et de Barbe Pavard. Louise Despierres possédait lors de son mariage la somme de 700 livres qu'elle avait gagnée à faire des « ouvrages de « veslin ».

104. — 1677. Vallée (Jean-Baptiste), sculpteur à Alençon, s'y maria avec Claire Chesné, fille de Robert Chesné et d'Élisabeth Boullemer, le 1er mars 1677.

105. — 1698. Fousset (Jean), maître menuisier, sieur du Mesnil, signait à un acte de vente du 27 décembre 1698, et épousa, le 16 octobre 1707, Catherine Guiltel. Ses deux fils devinrent aussi maîtres menuisiers à Alençon : Nicolas Fousset, sieur du Mesnil, menuisier, épousa, le 11 octobre 1735, Catherine Tison, fabricante de point d'Alençon. Il se remaria, le 10 janvier 1755, à Élisabeth Bonvoust. Son frère, Jacques Fousset, sieur du Mesnil, maître menuisier, épousa (contrat 19 septembre 1742) Suzanne Lefranc, fille de Gilles Lefranc, sculpteur, et de Suzanne Franconnet, de la ville de Bellesme (Orne).

106. — 1684. Sauvalle (Jean), tourneur-menuisier, marié à Renée Manoury, reçut des trésoriers de Notre-Dame, ainsi que François Levesque, Marc Launay, Louis Mallet, Innocent Badouillé, François Prévost, la veuve Poupry, Pierre Lechable, menuisiers et tourneurs, la somme de « 164 livres 6 sols, montant de leurs dix- « neuf quittances pour avoir fait et fourni une grande paire de « presses à mettre les ornements à coulisses, laquelle presse est « placée dans la sacristie, deux liettes à la chapelle du Rosaire, « un biard, une paire d'armoire pour enfermer les chandeliers « dorez ». (Reg. de Notre-Dame, 1684 à 1690.)

107. — 1653. Badouillé (Innocent), maître menuisier, bourgeois d'Alençon, fils d'Étienne Badouillé, peintre, et de Jeanne

Jardin d'Alençon, épousa Marie Crespin. En 1685, sa veuve se remariait à René Vilhastel.

108. — 1698. MALLET (Louis), sculpteur, bourgeois d'Alençon, fils de Louis Mallet, menuisier-sculpteur, et de Renée Badouillé, déjà cités, épousa, le 31 août 1700, Anne Vasnier et, le 26 août 1722, Marie Legendre.

Mme G. DESPIERRES,

Membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MENUISIERS CITÉS DANS CE MÉMOIRE

Auger (Guillaume), 98.
Badouillé (Denis), 90, 96, 98.
Badouillé (Innocent), 97, 106, 107.
Barrier (Jehan), 8.
Baudore (Jehan), 91, 93, 97.
Beaurepère (Pierre), 42, 47.
Blondel (Gilles), 12.
Bois-Mallet (Julien), 37.
Bonvoust (Jehan de), 6, 15, 16.
Boullemain (Mathurin), 6, 22.
Bouroche (Pierre), 7.
Buheré (Jehan), 1.
Champfailly (Pierre), 27.
Champfailly (Robin), 10, 11, 46.
Chandelier (Guillaume), 51, 52.
Chapron (Jacques), 91, 92, 97, 98.
Cherpentier (Enoch), 79.
Cherpentier (Jehan), 79.
Cherpentier (Philippe), 44, 79.
Cherpentier (Pol), 86.
Chesnel (François), 80.
Chesnel (Jehan), 6, 17.
Chesnel (Jehan), 91, 98.
Chesnel (Macé), 40.
Chesnel (Robert), 56.
Chevalier (Jehan) 4.
Cholet (Christophle), 75.
Cholet (Denis), 58, 59.
Clainchamp (Thomas), 98.
Cochet (Pierre), 91.
Cormier (Jacques), 19.
Couldré (André), 53.
Couldré (Edmond), 83.
Couronnel (David), 88, 91, 98, 95.
Courteille (Jehan), 48.
Coustard (Léonard), 48, 49.
Delacroix (Michel), 83.
De La Mare (Guérin), 9.
Despierres (Henry), 91, 103.
Despierres (Jacques), 91.
Despierres (Isaac), 91.
Dufresne (Gabriel), 84.
Durant (Jehan), 63.
Duvieulx (Gilles), 103.
Espée (François), 98.
Fortin (Jehan), 9, 10.
Fouquelin (François), 53, 74.
Fourmentin (Gilles), 50.
Fourmentin (Jehan), 33.
Fourmy (Étienne), 6, 28.
Fournier (Nicolas), 97.
Fousset (Jacques), 105.

Fousset (Jehan), 105.
Fousset (Nicolas), 105.
Gerveseaulx (Martin), 70.
Graffard (Jehan), 41.
Grudé (Robert), 31.
Grudé (Thomas), 55.
Gruel (Colas ou Nicolas), 57.
Gruel (Guillaume), l'aîné, 23, 24, 54, 60.
Gruel (Guillaume), le jeune, 29.
Gruel (Robert), 13.
Hartust (Symon d'), 99.
Janvier (Jehan), 69.
Jouenne (Jehan), 2.
Julliotte (Jehan), 23, 24.
Laisné (Mathurin), 30.
Laisné (Pierre), 34.
Langelier (André), 98.
Langelier (Jehan), 97.
Launay (Jehan), 71.
Launay (Jehan), 97.
Launay (Marc), 97, 100, 106.
Lechable (Pierre), 106.
Leconte (Nicolas), 87, 91, 98.
Lefaucheux (Houre), 47.
Lenaing (Collin), 6, 26.
Lerichomme (François), 24, 34.
Leroy (Étienne), 32, 38.
Leroy (Gilles), 14.
Lesimple (Guillaume), 98.
Lesimple (Isaac), 53, 64, 67.
Lesimple (Jacques), 35.
Levesque (François), 97, 106.
Levillain (André), 68.
Levillain (François), 52, 59.
Liger (Jacques), 101.
Loret (Jehan), 18.
Lyeurain (Jehan), 76.
Mallet (Louis), 96, 97, 98, 106.
Marette (Jehan), 2.
Maritourne (Pierre), 45.
Maignié (Gallien), 97.
Mercier (Jacques), 36.
Mercier (Jehan), 36.
Mongoubert (Michel de), 85.
Mongoubert (Pierre de), 78.
Mongoubert (Richard de), 53, 60, 64, 78, 85.
Neaulphle (Guillaume de), 6, 15.
Neaulphle (Jacques de), 43.
Nicoulx (André) père, 81, 91, 98.
Nicoulx (André) fils, 99.
Onfroy (Pierre), 97, 98.
Perrigault (Pierre), 97.
Perrier (Abraham), 77, 97, 98.
Perrier (Guillaume), 73.
Perrier (Michel), 91, 94, 97, 98.
Petit (Mathurin), 46.
Petit (Pierre), 46.
Pillard (Adrien), 88, 91, 98.
Pillard (François), 89.
Pissot (Antoine), 64, 65.
Pissot (Briz), 64.
Pissot (Daniel), 64, 66.
Pissot (Guillaume), 39.
Pissot (Jacques), 32, 37, 64.
Pissot (Pierre), 59, 61.
Pissot (Robin), 6, 15, 16.
Pissot (Robin), 38, 62.
Poupery (Thomas), 97, 102.
Prevost (François), 106.
Prier (Jehan), 3.
Quillel (Mathurin), 91, 98.
Rabellin (Daniel), 24, 54.
Renoul (Gilles), 17, 53, 59, 61, 72.
Renoul (Jehan), 14, 21.
Renoul (Jehan), 53, 59, 62.
Renon (Pierre), 82.
Renoult (Robert ou Robin), 14, 17, 20.
Richard (Jehan), 6, 25.
Robineau (Pierre), 97.

Roulland (René), 99.
Roussel (Pierre), 72, 78.
Sauvalle (Jean), 106.
Séguret (Colas), 39.
Tellier (Guillaume), 5.
Thorin (Mathurin), 91.
Valande (Jehan de), 23.
Vallée (Jean-Baptiste), 104.

XVIII

ORGANISATION INTIME

DES

ANCIENNES CORPORATIONS D'ARTS ET METIERS

EN NORMANDIE.

I

LA VIE PROFESSIONNELLE.

ANTIQUITÉ DES CORPORATIONS.

Assigner une date à la fondation des corporations d'arts et métiers nous semble impossible.

Il est évident que le groupement des personnes exerçant une même profession remonte à la plus haute antiquité.

Disons en passant que les tanneurs de Caen prétendaient que leur maîtrise avait été érigée en 1022.

Quant à la réglementation des associations professionnelles, nous n'en avons pas trouvé de mention authentique avant la fin du quinzième siècle[1].

[1] Dates extrêmes. Caen : 1453, tanneurs; 1456, selliers; 1462, bouchers; 1468, maréchaux; 1468, cordonniers; 1469, boulangers; 1471, serruriers, etc.
Gisors : 1456, serruriers; 1457, tailleurs d'habits; 1463, chirurgiens; 1463, taillandiers; 1474, tanneurs, etc.
Vernon : 1459, corroyeurs.
Verneuil : 1460, tisserands en toile.

A cette époque, les corporations étaient très nombreuses, car chaque profession formait autant de groupes distincts qu'il y avait de branches professionnelles ; par exemple, tous les ouvriers travaillant les métaux étaient divisés en autant de corporations que de métiers : armuriers, maréchaux, fondeurs, etc., etc.

Mais au dix-huitième siècle, la plupart de ces corporations similaires étant devenues trop faibles, furent réunies au groupe le plus important de l'industrie ainsi fractionnée. Cette réunion motiva l'adoption de nouveaux statuts qui, pour la plupart, reproduisirent exactement ceux qui existaient déjà depuis un temps immémorial ou dont la date connue fut mentionnée dans les nouveaux statuts.

Nombreux sont les textes antérieurs au dix-huitième siècle; un certain nombre ont été publiés, notamment ceux des toiliers de Bernay. Ces statuts, renouvelés en 1762, peuvent servir de type, car ils renferment les éléments constitutifs de toutes les corporations, au point de vue de l'administration, de la discipline et des usages religieux [1].

Bien qu'identiques, quant au fond, quelques statuts diffèrent les uns des autres, cela se conçoit; d'autres contiennent des prescriptions particulières sur lesquelles je dirai quelques mots.

Par exemple, si le personnel administratif est le même pour toutes les associations, il existe cependant quelques fonctions extraordinaires; celle, par exemple, de fêturier ou clerc, dont nous allons parler.

LE FÊTURIER

Outre le personnel administratif que l'on trouve partout, plusieurs corporations de Caen font mention d'un Fêturier ou clerc.

Les fonctions de cet administrateur étaient, généralement, réservées au dernier maître en boutique, c'est-à-dire au dernier inscrit ; ces fonctions consistaient : à donner le pain bénit chaque dimanche (maréchaux) ; à faire porter le luminiaire en la maison des défunts lors de leur inhumation (croquetiers) ; à recevoir les

[1] Les statuts des toiliers de Bernay sont insérés en Appendice à la fin de ce mémoire.

deniers de la communauté et de les administrer par l'avis des Gardes et du consentement de la communauté (boulangers) ; à faire les semonces, c'est-à-dire à prévenir chaque maître des réunions et assemblées.

A Lisieux, en 1773, les fonctions de clerc de la communauté des menuisiers étaient confiées à un étranger ; le 13 février de ladite année, devant le lieutenant de police, les gardes dudit métier présentent la personne de Louis de Bièrre, compagnon imprimeur, aux fins d'être reçu clerc de leur communauté. En 1781, le même était encore en fonction et touchait 10 livres par an pour remplir le service de clerc.

LA PRÉSÉANCE

L'ordre de préséance, question capitale et si souvent l'objet de querelles et de tumultes, était établi, à Caen, par un règlement fait, en 1509, par l'évêque de Bayeux et par les Maire, Gouverneurs et Echevins de la ville, à l'occasion de la procession générale de la Pentecôte.

Ce Règlement était, chaque année, imprimé et affiché par les soins du juge de police.

Une affiche de 1760 donne, croyons-nous, l'ordre d'ancienneté des nombreuses corporations qui existaient alors dans la capitale de la basse Normandie ; en voici la teneur :

« A la sortie de l'Eglise de Saint-Pierre, où se fait l'Assemblée de cette Procession, à une heure après midi, partiront en bon ordre les métiers de la dite ville, avec leurs Cierges et Deniers à Dieu y attachés, ainsi qu'il suit :

Toiliers.
Menuisiers.
Tourneurs.
Tonneliers.
Maçons.
Charpentiers.
Couvreurs.
Serruriers.
Vitriers.
Boulangers.
Vinaigriers.
Verdiers, courtiers de cidre.
Bouchers des faubourgs.
Bouchers de la ville.
Chandeliers.
Poissonniers.
Dinandiers.
Couteliers.
Etainiers et plombiers
Porte-faix.

Charbonniers.
Croquetiers, beurriers, potiers.
Hauts-brouetteurs, bas-brouetteurs.
Francs-porteurs.
Francs-brumens ou brements et canonniers.
Charrons.
Mégissiers.
Gantiers-parfumeurs.
Corroyeurs.
Cordonniers.
Carleurs.
Fripiers.
Poudriers.
Chapeliers.
Epiciers, droguistes, apothicaires.
Pelletiers, fourreurs.
Peigneurs, cardeurs.
Teinturiers.
Cuisiniers, rôtisseurs.
Pâtissiers.
Poulailliers.
Tailleurs, couturiers.
Boutonniers.
Perruquiers.
Eperonniers.
Selliers, bâtiers, bourreliers, bahutiers.
Tapissiers, matelassiers.
Faiseurs de bas.
Passementiers.
Cartiers, papetiers.
Orfèvres.
Grossiers, merciers.
Auneurs.

« En l'ordre dessus dit, marcheront les dits Cierges et maîtres de chaque Métier accompagnant son Cierge [1], et iront les Prêtres chantant jusques à l'Eglise de Saint-Nicolas, feront autour de la dite Eglise et cimetière d'icelle la Procession, en laquelle Eglise se dira dévotement une Antienne et Oroison telle qu'il plaira commencer à Monsieur le Prieur de l'Hôtel-Dieu ou son Vicaire, à ce commis, s'il n'y peut être, et après la dite Oroison achevée, partiront tous ceux d'icelle Procession pour retourner en même ordre que dessus à l'Hôtel-Dieu dudit Caen, où ils porteront tous les deniers à Dieu, sans en detourner ni divertir aucun : Et en cas de contestation sur la présente marche, ils députeront un de leurs corps pour se rendre devant Messieurs les Maire, Gouverneur et Echevins de la dite ville de Caen, pour avoir règlement, à peine contre chacun des dits Métiers défaillans de cent livres d'amende à prendre sur le plus solvable du métier, sauf sa récompense sur la communauté ; et de se contenir aux termes des Règlemens, sur les peines portées par iceux, et de vingt livres d'Aumône envers les pauvres de l'Hôtel-Dieu.

[1] Nous dirons plus loin en quoi consistait ce cierge particulier à chaque corporation.

« Il est pareillement enjoint aux Gardes et Maîtres des différentes communautés qui accompagneront leur Cierge de s'y comporter décemment et sans aucun scandale, à peine de dix livres d'amende contre chacun des contrevenans [1]. »

Cette procession générale se faisait probablement dans toutes les villes; ce qui est certain, c'est que les corporations assistaient partout aux processions de la Fête-Dieu et aux grandes cérémonies religieuses du même genre [2].

Ce devait être un spectacle bien pittoresque que cette procession générale de la Pentecôte à Caen. En effet, en plus du clergé séculier et des nombreuses confréries religieuses, surtout les Charités funéraires, qui y assistaient avec leurs plus beaux ornements, leurs croix et leurs bannières, y figuraient aussi, à la fin du dix-septième siècle, 53 corporations d'arts et métiers représentées chacune par six personnes environ : 1° au moins 4 gardes-jurés portant les flambeaux ordinaires ou torches, et aussi, avons-nous dit, des bouquets « honnêtes » ; 2° le porteur du cierge ou tableau auquel étaient attachés les deniers à Dieu ; ce cierge, on le verra plus loin, était un véritable monument et était confié au dernier maître reçu en boutique (toiliers et maréchaux) ou à un homme salarié auquel la communauté payait généralement pour sa peine une somme de 24 sols [3] (maréchaux taillandiers 1780-1786). Après la cérémonie, ce cierge ou tableau était déposé chez l'ancien garde en charge (serruriers).

La présence des corporations d'arts et métiers aux processions et cérémonies publiques était, je pense, un usage général et obligatoire; en effet, à Évreux en 1725, le lieutenant de police enjoint aux gardes-jurés de chaque corps de métier de se trouver, le 5 juin, à neuf heures du matin, en l'église cathédrale, avec chacun leur torche, pour assister, *suivant l'usage qui s'observe dans les processions générales et solennités*, à celle qui a été indiquée par l'évêque, et qui doit se rendre en l'église abbatiale de Saint-Taurin, pour demander à Dieu un temps convenable aux biens de la terre [4].

[1] Affiche du 20 mai 1760. Une seconde affiche analogue est datée du 8 mai 1769. (Archives départementales du Calvados, I.)

[2] En 1781, il y a contestation, à Saint-Lô, entre les communautés d'arts et métiers, au sujet des torches qu'elles portent à la Fête-Dieu et aux enterrements.

[3]-[4] Archives départementales de l'Eure. E.

Voici enfin une particularité qui semble bien étrange, étant données les habitudes des confréries de cette époque : A Caen, les statuts du dix-huitième siècle défendent de faire aucunes dépenses ni repas après ladite procession générale de la Pentecôte ; or, on sait que les repas des confréries étaient partout en grand honneur, au point que des ordonnances judiciaires et religieuses durent mettre un frein aux abus qui résultaient de ces agapes exagérées[1].

LE CHEF-D'OEUVRE.

Je ne parlerai pas du chef-d'œuvre imposé aux corporations d'artisans et qui, chez les toiliers de Caen, restait déposé à la chambre commune ; je ne citerai seulement que celui prescrit par l'arrêt du Conseil d'État, du 13 juin 1741, aux aspirants à la maîtrise de la communauté des marchands beurriers-potiers-croquetiers-grainetiers et fruitiers de Caen :

« ...Seront — lesdits aspirans — tenus d'expliquer en présence des gardes en charge et de six autres maîtres..., la qualité, les propriétés et la nature des menus grains, graines et légumes, tant du Royaume, que des Pays-Étrangers, et d'expliquer de même et de faire connaître la distinction qu'il y a entre les vieilles et les nouvelles graines et légumes; comme aussi de faire en leur présence une expérience du raffinage du beurre, et d'en distinguer la qualité. »

Certaines corporations conservaient les chefs-d'œuvre de leurs maîtres ; à Caen, par exemple, la communauté des toiliers possédait en 1779, un certain nombre de serviettes qui étaient des chefs-d'œuvre.

D'autres corporations faisaient pour elles-mêmes des chefs-d'œuvre collectifs, soit pour la décoration de leur chapelle, soit pour le mobilier de leur bureau.

SECOURS MUTUELS.

Bien qu'il soit supposable qu'une partie des cotisations imposées aux maîtres et aux apprentis, de même que le produit des amendes, était destinée à secourir les membres nécessiteux, nous devons dire

[1] V. le Règlement de police de la ville de Bernay, 1722.

cependant que tous les anciens statuts que nous avons compulsés sont absolument muets sur ce côté philanthropique ; les comptes du siècle dernier sont également négatifs sur cette association de secours mutuels que l'on trouve dans toutes les corporations religieuses de l'époque, notamment parmi les puissantes confréries funéraires dites *Charités*[1].

Ajoutons, cependant, que quelques statuts de Caen nous ont fourni une disposition ayant un caractère philanthropique, mais qui n'était pas applicable aux associés des corporations : il s'agit d'une aumône dite *denier à Dieu* destinée aux pauvres de l'Hôtel-Dieu de cette ville, à l'occasion d'une procession générale dont nous venons de parler. Cette aumône, obligatoire pour tous les membres, était fixée à deux sols pour les maîtres et à douze deniers pour les apprentis (toiliers).

Cette collecte d'aumône se rattachait à une coutume dont l'origine est également inconnue, mais que l'on rencontre à peu près partout ; il s'agit de la procession générale de la Pentecôte.

A Caen, ledit jour, toutes les professions de la ville, représentées par leurs gardes-jurés, étaient tenues de s'assembler en l'église de Saint-Pierre pour aller, suivant l'usage ordinaire, à la procession solennelle qui se faisait ce jour-là avec un cérémonial que nous avons indiqué plus haut.

Avant la procession, les maîtres se réunissaient chez l'ancien maître, probablement le Roi de la confrérie, qui faisait le cierge ou tableau et, par l'un des derniers maîtres reçus en boutique, il leur était distribué des bouquets « honnêtes » dont le prix était prélevé par les syndics sur la caisse commune[2].

CÔTÉ PATRIOTIQUE.

Seuls, les statuts de la ville de Gisors contiennent une prescription ayant un véritable caractère patriotique ; il est dit que pour

[1] Nous en avons parlé dans un *Mémoire sur les confréries funéraires de charité en Normandie*, présenté à la Société libre d'Agriculture Sciences, Arts et Belles-Lettres de l'Eure (1899).

[2] Tous les comptes des corporations de Caen font mention des bouquets de la Pentecôte. Menuisiers : 1781, 6 livres ; 1783, 6 liv. 18 s. ; 1785, 12 livres ; 1789, 15 livres.

être reçu maître dans chaque communauté, il faut être Français et né subjet du Roy ou naturalisé (art. 13 des statuts des merciers). 1476.

CHARGES ET IMPOSITIONS FISCALES.

Un document de 1741, concernant les menuisiers de Caen, nous apprend comment les communautés d'arts et métiers coopéraient aux charges du royaume : « La communauté des menuisiers a payé « en différens tems des taxes considérables dans les coffres du roi « pour être maintenus et confirmez dans l'exercice de leur profession « à l'exclusion de tous autres; c'est ce qui paroît par une quittance « des finances payée le 19 novembre 1594 sous le règne de Henri IV. « Au commencement du règne du feu roi Louis XIIII de glorieuse « mémoire, la communauté des maistres menuisiers paya un droit « de confirmation pour par eux jouir de leurs privilèges, comme « il est constaté par une quittance du trésorier des revenus casuels « du 2 juin 1644, et dans les différentes taxes imposées sur les « communautés pour subvenir aux premiers besoins de la guerre, « celle des menuisiers de Caen a dans tous les tems donné des « marques de son empressement pour le soulagement de l'État. « Lors de l'union et de l'incorporation faite par arrêt du conseil « du 4 juin 1692, de l'office héréditaire de juré créé dans les com- « munautés par édits des mois de mars et décembre 1691, la com- « munauté des menuisiers de Caen paya une somme de 517 li- « vres[1], suivant la quittance du 1er juillet 1695. Les menuisiers « de Caen financèrent, en 1697, une somme de 440 livres pour la « réunion des deux offices d'auditeurs examinateurs des comptes « de leurs communautés; ils payèrent en 1704, 275 livres[2] pour « être confirmez dans l'hérédité de leurs offices de sindics jurez et « d'auditeurs de leurs comptes; en 1707, ils payèrent 253 livres « pour la réunion des greffes, et en 1710, pareille somme pour la « réunion du paraphe de ces registres, non compris les différentes « taxes qu'ils ont payées pour la finance des offices des contrôlleurs « visiteurs des poids et mesures et autres. A l'avénement de Sa

[1] Les menuisiers de Coutances payèrent 385 livres pour le même objet.
[2] 220 livres par les menuisiers de Coutances, en 1703.

« Majesté à la couronne, les suppliants ont payé la somme de « 1782 livres, suivant la quittance du 3 may 1734[1], à l'effet d'être « confirmez dans l'exercice de leur profession à l'exclusion de tous « autres. »

Les communautés étaient aussi assujetties aux charges de la milice. A Caen, le tirage de la milice, au dix-huitième siècle, donnait lieu à des recherches parmi les apprentis susceptibles de ce tirage; ce qui nécessitait une dépense annuelle de 16 livres portée au chapitre des dépenses de la communauté.

DROITS DE RÉCEPTION.

Ces droits variaient à l'infini. A Lisieux, en 1719, les aspirants à la maîtrise du métier de menuisier devaient payer : 3 livres pour le visa du brevet d'apprentissage; 50 livres pour la réception de la maîtrise, et 25 livres seulement s'il était natif de Lisieux, sans autres frais de repas, festins, buvette et confrérie. Les fils de maîtres ne payaient que 12 livres et étaient dispensés de faire chef-d'œuvre.

Les statuts des menuisiers de Verneuil (1690) donnent quelques détails sur les frais accessoires dont il est parlé ci-dessus :

« Item, chacune personne qui aura apris aucun desd. métiers, « et qui voudra estre reçu à M^e^, sera tenu payer le vin aux « maistres de ladite Confrairie, et la somme de 15 livres tournois « avecq deux livres de cire une fois payée pour l'entretien du « divin service de lad. Confrairie. Et un ouvrier qui sera fils de M^e^ « ne payera que demy vin et demy Confrairie. »

En 1779, les droits de réception furent réglés par un édit royal donné à Versailles au mois d'avril de ladite année; ce droit fut considérablement augmenté. A Caen, pour les menuisiers et les orfèvres, il était de 400 livres, et de 500 livres pour les sculpteurs en pierre. A Alençon, les menuisiers ne payaient que 200 livres. A Lisieux, Évreux et Bernay, le tarif du droit de réception était de 125 livres.

[1] 400 livres payées par les menuisiers de Coutances au joyeux avènement de Sa Majesté.

MOBILIER.

1° Titres de fondation : Lettres patentes; — Statuts et règlements; — Contrats de donation; — Comptes, etc.

2° Registre d'inscription des maîtres et des délibérations; — 3° Tronc renfermant les finances ou servant aux quêtes.

4° Chefs-d'œuvre des maîtres.

5° Objets spéciaux à la confrérie : ornements et vases sacrés; Bannière; — Bâton du patron, flambeaux ou faux cierges.

Tous ces objets étaient renfermés dans le local où se tenaient les assemblées de chaque corporation; quelquefois aussi, ces objets étaient déposés chez le maître élu roi de la confrérie; dans ce dernier cas, il y avait risque que le déplacement de ce mobilier lui soit grandement préjudiciable.

La Révolution s'empara des objets appartenant aux corporations supprimées, et la vente en fut faite comme étant propriété nationale.

Rappelons cependant que, dès 1779, avait eu lieu la suppression d'un certain nombre de corporations affaiblies, et que la vente de leur mobilier avait été faite par ordre de justice.

II

LA VIE RELIGIEUSE

LA CONFRÉRIE.

La confrérie religieuse de chaque corporation était évidemment la forme primitive de l'association, et l'on conçoit que cette confrérie occupait une certaine place dans les redevances imposées, à cause du relief qu'elle donnait aux associés dans les cérémonies publiques et religieuses dont on vient de parler.

Rappelons aussi que la confrérie avait aussi pour objet de rendre aux morts des honneurs funèbres qui flattaient quelque peu la vanité des familles et des intéressés.

Chaque corporation avait donc sa confrérie placée sous le vocable d'un ou de plusieurs saints dont la vie avait quelque rapport avec la profession.

Ainsi saint Éloy était le patron des artisans travaillant le fer; les autres patrons les plus en vogue étaient les suivants :

Sainte Anne et sainte Barbe (toiliers); sainte Anne (menuisiers de Caen et de Coutances).

Saint Crépin et saint Crépinien (cordonniers).

Saint Clair (futailliers).

Saint Honoré (boulangers).

LA CHAPELLE.

L'existence de cette confrérie religieuse explique pourquoi dans chacune des grandes églises de nos villes normandes il y avait, pour chaque corporation, une chapelle ou un autel spécial dont la décoration incombait exclusivement aux associés.

C'est ainsi qu'en 1706, la communauté des maréchaux de Caen fit exécuter, par Pierre Paulin, sculpteur, une figure de saint Éloy pour orner l'autel de leur nouvelle chapelle en l'église du Saint-Sépulcre[1].

Il est donc incontestable que l'on doit aux corporations d'arts et métiers beaucoup d'œuvres artistiques qui existent encore de nos jours. Citons, par exemple, un magnifique vitrail du seizième siècle dont la corporation des cordonniers orna l'église de Gisors; tableau ainsi décrit, au dix-septième siècle, par un poète local, nommé A. Dorival :

« . . . . . Mais gravons en nos vers
D'une plume d'airain la vitre qu'on admire
Où deux frères germains endurent le martire :
Qui, simples artisans, par leurs sainctes raisons,
En mourant pour la foy, ont honoré Soissons;
De leurs reliques sainctes, quand leur sang ils versèrent
Lors que leurs ennemis si fort les traversèrent
Qu'icy vous les voyez tous nuds et fustigez;
Puis sur un feu ardent dedans l'huille plongez
De ces quatre bourreaux horriblement terribles
Leur fait sentir le feu des halesnes sensibles;
De là portez en l'air, par les bras attachez,
Par lanières ils sont tous vivans escorchéz.
Dans un autre panneau ils sont jettez en Seine,
Des meules à leur cols, et pour dernière peine,

[1] En 1672, à Bernay, la confrérie des chirurgiens et apothicaires fait faire un tableau pour l'autel de Saint-Cosme, en l'église de l'Hôtel-Dieu. (V. l'Appendice.)

Le vent d'un coutelas emporte dans les cieux
Ces âmes dont les corps restent en ces bas lieux,
En attendant le jour que l'affreuse trompette
Sonnera des humains la dernière retraitte.
Ce couple bienheureux paroist égallement
Donnant aux mendians leurs trésors largement [1]. »

La célébration des services religieux attachés à la confrérie fut aussi pour les corporations les plus riches l'occasion d'acquérir des ornements, des vases sacrés et des objets décoratifs.

C'est ainsi que la confrérie des boulangers de Caen possédait, lors de sa suppression en 1779, les objets suivants destinés à l'ornementation de l'autel : 4 chasubles; 2 missels; 12 flambeaux de cire; 6 cierges; 6 flambeaux en cuivre; 6 pots et 6 bouquets.

LE BATON DE LA CONFRÉRIE.

On appelait *bâton* une niche plus ou moins richement sculptée et ornée, dans laquelle se trouvait une statuette du patron de la confrérie; cette niche était fixée sur un bâton mesurant environ 4 pieds de hauteur, et destiné à porter haut cette niche que l'on décorait de fleurs et de rubans.

Quelques-uns des ces *bâtons* étaient de véritables petits chefs-d'œuvre dont l'exécution était confiée aux plus renommés artistes [2].

Les statuts des menuisiers de Verneuil, renouvelés en 1690 sur les primitifs de 1456, sont les seuls qui nous ont fourni l'indication du bâton de la confrérie; ils portent que le jour de la fête patronale, les maîtres devront « convier (convoyer, c'est-à-dire faire le « convoi) le bâton, tant d'aller que venir ».

Bien qu'aucun renseignement ne nous ait éclairé sur ce point, nous pensons que, dans certains pays, en basse Normandie, par exemple, le *bâton* de la confrérie était remplacé par le cierge ou

[1] Archives départementales de l'Eure, G. Il y a dix ans, l'église d'Orbec (Calvados) montrait encore un fragment de vitrail reproduisant les armoiries de la corporation des bouchers de cette ville. (V. *Notice sur les vitraux d'Orbec*, par E. Veuclin.) Alleu avec des sculpteurs pour des images de patrons. (Tabellionage de Bernay, Appendice.) *Quelques artistes ignorés* et *les Saints patrons de la ville de Bernay*, par E. Veuclin.

[2] V. Peintres et tailleurs d'images. (Alleu de la confrérie de Saint-Crespin, en 1647, pour un bâton semblable à celui de Bernay.)

tableau dont parlent les statuts de Caen et qui, comme le bâton usité dans la haute Normandie, portait également l'image du patron.

LE CIERGE OU TABLEAU.

« Il sera fait pour le jour de la Pentecôte prochain un cierge ou tableau, aux frais de la communauté réunie, sur lequel sera d'un côté l'image de saint Pierre et de l'autre celui de saint Éloy, lequel tableau sera porté à la volonté des gardes par qui leur plaira, à la procession de la Pentecôte, après laquelle ledit tableau ou cierge sera déposé chez l'ancien garde en charge. » (Serruriers de Caen, 1760.)

Chaque corporation avait évidemment un cierge ou tableau identique à celui ci-dessus.

Ce cierge était quelquefois un véritable monument fort lourd [1], et le jour de la procession générale de la Pentecôte il était habituellement porté par un individu auquel la communauté payait une certaine somme pour sa peine.

En 1781, les menuisiers de Caen payaient au porte-cierge la somme de 24 sols pour le jour de la Pentecôte; mais en 1788, cette somme fut portée à 30 sols.

LES IMAGES DES CONFRÉRIES.

Parmi les nombreuses productions artistiques dues aux corporations professionnelles, il faut placer au premier rang les images, qui, à partir du dix-septième siècle, eurent une si grande vogue.

Pour s'en faire une idée, il suffit de jeter les yeux sur le magnifique Recueil que possède la Bibliothèque nationale et qui, cependant, ne concerne que les corporations de Paris.

La Normandie produisit aussi un certain nombre de ces images gravées sur bois ou sur cuivre; un antiquaire rouennais, M. Pelay, possède une riche collection de bois et de cuivres originaux, ainsi que des épreuves de ces imprimés aujourd'hui rarissimes [2].

[1] En 1778, il fut payé par les menuisiers de Caen 3 livres pour le raccommodage du cierge pour la procession de la Pentecôte.

[2] Citons ici les images des confréries funéraires de charité, dont la rareté n'est pas moindre, de même que le mérite artistique.

La gravure de ces images, confiée aux artistes locaux, était presque toujours payée par un roy de la confrérie : c'était un don de joyeux avènement, et on avait soin d'indiquer au bas de la gravure les circonstances de ce don et le nom du généreux donateur.

Au point de vue de l'histoire de l'art, il y a, dans les images des confréries, matière à une étude fort intéressante; malheureusement, il est fort difficile de trouver des exemplaires de ces gravures, qui disparurent avec les confréries, en 1779.

Il est plus facile de trouver des planches originales, bois et cuivre, dans les vieilles imprimeries, et il y a là une exploration à faire.

LA BANNIÈRE.

Toutes les corporations avaient une bannière dont la couleur et l'ornementation variaient à l'infini.

Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur la nuance adoptée par chacune des corporations d'une même ville.

Assurément, l'image du patron, en peinture ou en broderie, occupait la face principale de la bannière [1].

Nous dirons plus loin quels étaient les patrons généralement usités.

Cette bannière était un meuble religieux, destiné à la confrérie ; on ne s'en servait donc que dans les cérémonies pieuses ou aux processions générales.

Une petite somme était payée par la communauté au porte-bannière aux inhumations et processions.

Quelques corporations possédaient plusieurs bannières; les boulangers de Caen, lors de leur suppression en 1779, avaient trois bannières. Nous croyons cependant que deux, conservées pour leur antiquité, étaient hors d'usage.

Il est vraisemblable qu'à partir de 1696 la bannière fut ornée des armoiries fiscales que Louis XIV avait imposées à toutes les corporations [2].

[1] Meubles des menuisiers de Caen en 1789 : « La bannière de sainte Anne avec la bricole » (baudrier).

[2] Certaines corporations faisaient grand étalage de ces armoiries; c'est ainsi qu'on voit les perruquiers et les fondeurs de Caen orner leurs certificats imprimés d'un bois gravé reproduisant leur blason fiscal. Les Archives de Caen possèdent

Les bannières du dix-huitième siècle étaient fort riches, si l'on en juge par quelques frais de réparation que nécessita celle des menuisiers de Caen : 1777, 30 liv. 2 s. ; — 1782, 2 liv. 10 s. ; — 1784, 2 liv. 10 s.

LES PATRONS.

Aux processions générales et aux offices religieux, outre les torches ou cierges des gardes jurés, chaque corporation avait sa bannière sur laquelle était peinte l'image du patron, d'un côté, et les armoiries de la communauté, sur l'autre face.

Les patrons des confréries, généralement les mêmes dans tous les pays, étaient ceux que l'on connaît encore de nos jours, savoir :

Saint Éloy (ouvriers travaillant le fer).

Saint Pierre (arquebusiers de Caen).

Saints Crespin et Crespinien (cordonniers en neuf et en vieux).

Saint Laurent (cordonniers de Caen), et saints Crespin et Crespinien.

Sainte Anne (toiliers).

Sainte Barbe (toiliers de Bernay) et sainte Anne (sainte Barbe) (merciers de Gisors).

Saint Jacques (bouchers).

Saint André (ouvriers travaillant le bois).

Saint Clair (futailliers et gobergers).

Saint Honoré (boulangers).

Saint Cosme (chirurgiens).

Saint Lubin (corroyeurs).

Saint Matthieu (dinandiers et fondeurs de Caen) [1].

LE PAIN BÉNIT.

En Normandie, l'usage d'offrir un pain bénit les jours de dimanche et fête fut toujours en grand honneur.

un certain nombre de certificats étrangers portant aussi des armoiries spéciales. Quelques corporations avaient également un sceau armorié; souvent l'image du patron y est figurée.

[1] V. *Les saints patrons de la ville de Bernay,* par E. Veuclin; suite de notices en Appendice à ce mémoire.

On conçoit que les corporations se firent une obligation d'exécuter cette pieuse et antique coutume.

Aussi les statuts des maréchaux de Caen portent-ils que « les « maîtres donneront tous les dimanches, chacun à leur tour, le pain « béni qui sera au moins de trois livres, et le feront apporter en « l'église du St Sépulcre où la messe sera célébrée en la chapelle de « St Éloy, pour être distribué dans le temps de la messe, aux « maistres, par le dernier maistre en boutique ». A Caen et à Coutances, le pain bénit se faisait seulement le jour de Sainte-Anne [1]. La plupart des autres corporations observaient le même usage touchant le pain bénit.

Il faut observer que, contrairement au pain bénit paroissial, qui était destiné à tous les assistants, celui de chaque corporation était réservé aux seuls membres de la confrérie présents à l'office [2].

Quand il ne se faisait qu'un seul pain bénit le jour de la fête patronale, ce pain était un véritable monument de pâtisserie, orné de fleurs et de rubans; il était porté en grande pompe à l'église sur une civière, escortée par les maîtres et peut-être aussi par la bannière et le cierge.

DÉCÈS ET INHUMATION DES ASSOCIÉS.

Coutumes générales.

1° Obligation à tous les membres d'assister à l'inhumation des maîtres et maîtresses décédés, amende de 10 sols aux contrevenants (menuisiers de Caen).

Les menuisiers de Caen assistaient aussi à l'inhumation des enfants au-dessus de sept ans.

2° Transports du corps des défunts par les quatre derniers maîtres (maréchaux de Caen), sous peine d'une amende de 10 sols pour la chapelle [3].

[1] Caen. Compte des menuisiers, 1778-1779 : Payé aux bâtonniers de Saint-Jean, pour couper le pain bénit à la Sainte-Anne, 1 liv. 4 s.

[2] Les statuts des corporations de Gisors sont muets sur le pain bénit.

[3] Autres statuts de Caen indiquant que le corps sera porté par les confrères : tanneurs, cordonniers, chaudeliers.

3° La bannière de la communauté était portée aux inhumations [1].

4° Le luminaire était fourni par la communauté, mais les parents payaient une légère rétribution pour faire porter ce luminaire de la maison du défunt à l'église.

Le Fèturier était chargé de faire porter le luminaire en la maison mortuaire. En 1778, les menuisiers de Caen achètent, moyennant 75 livres, quatre chandeliers de cuivre pour les inhumations [2].

5° Des messes et services religieux étaient célébrés pour le repos de l'âme du défunt.

6° Chaque année, le lendemain de la fête patronale, avait lieu un service funèbre et solennel à l'intention des confrères décédés.

Ces services funéraires se faisaient dans la chapelle spéciale.

E. Veuclin,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts à Bernay (Eure).

XIX

DÉCOUVERTE RÉCENTE

D'UNE STATUE ÉQUESTRE DE SEIGNEUR LORRAIN, DE LA RENAISSANCE, EN PIERRE DE LA MEUSE.

A neuf kilomètres au nord d'Épinal, et autant au midi de Châtel, s'étend, au penchant d'une colline, sur la rive droite de la Moselle, un village de 470 habitants; il borde, de ses blanches maisonnettes, un chemin de grande communication. Ce village, c'est Giremout. Il est coupé au sud par le vallon de Saint-Adrian,

[1] A partir de 1778, les comptes des menuisiers de Caen portent plusieurs fois une somme de 2 liv. 8 s. payée au porte-bannière à une inhumation.

[2] Ces chandeliers étaient destinés, pensons-nous, pour être placés aux quatre coins du cercueil et à porter les quatre gros cierges appelés luminaires.

qui recouvre les substructions de plusieurs villas romaines considérables, et dominé par une grande église du quinzième siècle qui a conservé un clocher partiellement roman, flanqué d'un débris de tourelle cylindrique, plus ancien sans doute d'un ou deux siècles. Cette grande basilique avait appartenu à une ville, car telle est la qualification conservée dans un titre de 1402, et plusieurs façades du seizième siècle témoignent encore de l'ancienne splendeur de Giremout.

Venu faire au mois de mars 1891 des recherches géologiques au val Saint-Adrian, près du gisement d'une brèche très riche en ossements fossiles du Muschelkalk, j'appris, en revenant au village, que durant un demi-siècle on avait conservé, dans le creux de l'antique tour cylindrique précitée, une vieille statue de saint Georges sans emploi. Le jour baissait, une allumette me permit de reconnaître dans une statue équestre défigurée par un épais bariolage un sujet du quinzième siècle d'une grande allure. J'obtins sans peine, de la munificence du maire et du curé, l'abandon de cette œuvre d'art pour le Musée départemental. Débarrassé à grand'peine de la croûte de badigeon qui recouvrait une polychromie primitive, le prétendu saint Georges étala toute la finesse du travail d'un habile artiste favorisé par la matière employée, qui est la belle pierre blanche des carrières de Sorcy. La tête du cavalier, nettoyée avec grand soin, me fit voir une expression, une finesse de traits, un caractère personnel, et une patiente étude, qui ne permettent pas de douter qu'il n'y ait là un portrait fort ressemblant. D'autre part, le mouvement du cavalier et celui du cheval nous montre l'un, saisi d'effroi, arrêtant brusquement sa monture, tandis que celle-ci, ouvrant l'œil démesurément, se raidit, prête à reculer. Mais le cavalier, grand personnage d'après son costume, tient encore de la droite un débris d'oliphant, tandis qu'il porte au côté gauche un simple coutelas de chasse [1].

Je savais qu'en 1416, le prince Louis Ier de Bar, évêque de Langres et cardinal, avait fondé un ordre de Saint-Hubert, que les ducs de Lorraine avaient conservé. Je pensais, d'après ces indices, que notre prétendu saint Georges pourrait bien être un seigneur lorrain représenté en saint Hubert, au moment où le chasseur

[1] Voir ci-après, pl. XIV.

aperçoit le cerf légendaire. Or, le personnage accusait, par son costume et par l'exécution des draperies, la fin du quinzième siècle, ou tout au moins le commencement du seizième. Je songeai aussitôt au duc René II de Vaudémont, le vainqueur de Charles le Téméraire. Rien d'étonnant à ce que ce prince, ami des arts, eût fait don à une ville telle que Giremont, qui a possédé une chapelle dédiée à saint Hubert, de sa propre statue, rappelant la miraculeuse vision du patron des chasseurs. Mes souvenirs me rappelant, à la vue de notre groupe équestre, la belle tête de René II, je vins revoir à Nancy les quelques documents anciens sur ce sujet. Quelle ne fut pas ma surprise quand, sur le point de quitter le Musée historique lorrain, je vis se détacher en noir, sur un soleil étincelant, un groupe équestre dressé sur l'appui d'une fenêtre, et à demi caché par un vulgaire lion de pierre! J'avais reconnu la silhouette de mon cavalier, puis tous les détails d'un sujet sculpté par le même auteur, en moindres dimensions toutefois, Le groupe nancéien n'a en effet que $0^{m},87$ de hauteur, tandis que le nôtre n'a pas moins de $1^{m},10$. Je complétai la certitude de mon attribution à René II, quand je vis que c'était précisément celle figurant au catalogue du Musée lorrain. Heureusement que le groupe de Nancy, maltraité d'abord par une exposition en plein air sur un puits, rue Saint-Dizier, durant de longues années, puis fort longtemps dans la cour du Musée lorrain, permettait encore aisément de reconnaître dans la face intacte du cavalier un portrait identique au nôtre, et le ciseau du même artiste. A Nancy, le cheval a perdu plusieurs jambes, le cavalier les deux mains, etc.; mais, par un heureux hasard, le pied droit manquant à notre cavalier est resté complet au groupe de Nancy.

La seule différence entre les deux groupes consiste dans la hauteur du bonnet, qui est moindre au Musée lorrain; dans l'encolure du cheval plus arquée, et dans une exécution qui indique, comme la forme de la toque, une date un peu moins ancienne que celle de notre groupe.

Maintenant se présente une seconde question des plus intéressantes : A quel artiste pouvons-nous attribuer les deux groupes que l'on vient de décrire? Quoique le duc René II ait encouragé les arts à ce point qu'une pléiade d'artistes se forma sous son règne, ils sont restés à peu près inconnus. Toutefois, nous savons que

Planche XIV

Page 360

SEIGNEUR LORRAIN DE LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE

UN GRAND MAITRE DE L'ORDRE DE SAINT-HUBERT

René commanda à Mansuy Gauvin une œuvre importante, en souvenir de sa victoire sur le Téméraire. L'artiste est qualifié de menuisier, ce qui prouve qu'il fut sculpteur en bois. Il reçoit ce titre dans les comptes de 1505 à 1506, « payés par le receveur à Mansuy, menuisier, pour avoir taillé une imaige de Notre-Dame, affublée d'un manteau ouvert, et taillé gens de tous estas ».

Cette belle composition, que j'ai revue récemment au fond de l'abside de Bon-Secours, à Nancy, paraît bien, par l'exécution de la tête et des draperies, comme par l'expression des figures, pouvoir être attribuée au même artiste que nos deux groupes équestres. Il a dû en être de même du tombeau de René II à l'église des Cordeliers de la même ville, ce que les documents ayant servi à la restauration de la statue du prince suffisent à montrer. Il est encore indiscutable que « l'imaigier », auquel on doit l'admirable chapelle de Saint-Hubert à l'église de Charmes, y ait sculpté une mise au tombeau, composition à cinq personnages, de grandeur naturelle, où non seulement les draperies, la beauté d'exécution, mais des détails de costume et de manière tout spéciaux, ne permettent pas de l'attribuer à un autre auteur que le groupe de notre Musée. Ainsi le personnage de Nicodème a la même toque garnie du même joyau, et de la même étoffe gaufrée que notre René II. Je pourrais même dire que le personnage porte une coiffure identique dans un magnifique groupe de onze personnages, grandeur naturelle, que j'ai vu en Lorraine, et que je compte faire connaître prochainement.

En résumé, Mansuy Gauvin, sculpteur en bois et en pierre, et architecte d'un grand talent, paraît avoir exécuté pour René II plusieurs statues équestres, aujourd'hui connues, où le prince est figuré en saint Hubert. En outre, le cavalier du Musée d'Épinal accuse de trente-cinq à quarante-cinq ans, par la finesse du modelé, très poussé. Ce groupe doit donc avoir été exécuté de 1485 à 1495 environ. Quant au groupe de Nancy, il paraît être postérieur, d'après la facture du cheval, mais ne peut l'être à l'an 1508, époque de la mort de René II.

Je ne ferai que mentionner une découverte, plus récente encore, que je viens de faire d'un groupe équestre de la seconde moitié du quinzième siècle, représentant Saint Georges vainqueur du dragon, ou peut-être le Triomphe de Jeanne d'Arc sur l'hérésie anglaise.

Je me réserve d'en faire prochainement l'objet d'une nouvelle étude, et de faire voir que cette œuvre pourrait être attribuée soit à la jeunesse de Mansuy-Gauvain, soit à la même école.

F. Voulot,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts à Épinal.

XX

CLAUDE DE LAPIERRE,

MAITRE TAPISSIER DU DUC D'ÉPERNON, FONDATEUR DES MANUFACTURES DE TAPISSERIES DE CADILLAC ET DE BORDEAUX.

CLAUDE DE LAPIERRE, TAPISSIER DU DUC D'ÉPERNON.

(1605 † 1660.)

Nous avons fait connaître, en 1886[1], le tapissier Claude de Lapierre comme auteur de la suite *Histoire de Henri III*. Nous avons publié les marchés de cet important travail, commandé par le duc d'Épernon et exécuté dans son château de Cadillac, de 1632 à 1637.

Ce nom : *Cadillac,* inscrit dans la bordure, rappelait donc, non une manufacture, mais un château dans lequel « Claude de La-« pierre, tapissier parisien », avait tissé tous les faits glorifiant le roi Henri III et son favori le duc d'Épernon.

Si l'œuvre par elle-même était des plus honorables, si elle plaçait au premier rang de nos tapissiers français un nom jusqu'alors

[1] *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne,* 29 avril 1886, t. X, p. 482.

inconnu, il n'en restait pas moins que la découverte des marchés prouvait que l'*Histoire de Henri III* était seule sortie des métiers et faisait disparaître ainsi de la liste de nos fabriques françaises le nom d'un établissement qu'on avait lieu de supposer important.

C'est donc avec le plus grand plaisir que nous complétons aujourd'hui la biographie de Claude de Lapierre, car elle nous permet d'établir que, s'il représente seul les travaux exécutés à Cadillac, il créa la manufacture de tapisseries de Bordeaux, dont on ne sait pas encore discerner les produits, mais dont la fabrication fut considérable.

Les auteurs spéciaux n'indiquent pas la manufacture de Bordeaux; on en ignore l'existence dans cette ville même; pourtant les tapisseries qu'on y fabriquait se vendaient par grandes quantités aux foires de Bordeaux, même à celles de Beaucaire, et garnissaient la plupart des riches appartements de la Guienne, de la Gascogne et du Béarn.

Quant à la valeur des produits bordelais, tout en assurant que les auteurs de l'*Histoire de Henri III* ont exécuté d'autres suites aussi remarquables, il y a tout lieu de croire qu'après les désastres causés par les guerres de la Fronde et par l'Ormée, ils durent s'occuper surtout de l'importance commerciale et négliger la partie artistique.

Quoi qu'il en soit, vous voudrez bien admettre comme nous qu'il est aussi utile de faire connaître l'état ou les progrès de l'application des arts à l'industrie en France, de suivre l'intelligente protection accordée aux artistes et aux artisans pendant les seizième et dix-septième siècles, que de faire ressortir la valeur connue de telle ou telle grande œuvre d'art. Nous connaissons à peine les noms de ces intelligents artisans qui, faisant sortir de leurs mains tant de travaux utiles, ont donné d'admirables preuves de la vitalité du sentiment de l'art pendant la période de la Renaissance. Ce que nous ignorons, ce sont les œuvres qui, de Charles IX à Louis XIV, affirment la suite ininterrompue d'un enseignement purement français dans toutes les branches de l'art et de l'industrie.

L'histoire de l'industrie française est l'histoire de la patrie elle-même. A ce point de vue seul, c'est un devoir de faire connaître les importants établissements dus à la haute protection de

grands seigneurs comme le duc d'Épernon, puis fondés et dirigés par des Français comme son tapissier Me Claude de Lapierre.

Avant d'entrer dans de plus amples détails, résumons d'abord sa biographie.

Claude de Lapierre est né à Paris en 1605. Après avoir été reçu maître, il vint exécuter au château de Cadillac une suite de vingt pièces pour le duc d'Épernon, de 1632 à 1636. L'exil de son protecteur le força à se fixer à Bordeaux ; il était déjà marguillier de l'église Sainte-Croix, le 1er janvier 1639, et dirigeait un atelier de tapisseries. Les nombreux compagnons qu'il employait et les travaux qu'il exécutait pour l'archevêque de Bordeaux, notamment, en prouvent l'importance, aussi bien que le titre de bourgeois de Bordeaux, qui lui fut accordé en 1655.

Lorsque, après avoir bâti une partie de l'hôpital des Métiers, dû aux libéralités de d'Anne Tauzia, veuve de M. de Brezetz, les administrateurs de Pontac, de Lavie, etc., songèrent à y organiser le travail, ils firent choix de Claude de Lapierre comme *hospitalier*, en 1658. C'est alors que celui-ci installa une fabrique de tapisseries de haute lisse, de Bergame et de tapis de Turquie.

L'importance de ces travaux fit donner à l'établissement lui-même le nom de *manufacture*, sous lequel on le connaît encore.

Enfin, Claude de Lapierre mourait avant d'avoir vu les résultats complets de son œuvre. On l'enterrait paroisse Sainte-Croix, le 28 juin 1660.

Nous avons dit que Claude de Lapierre est né en 1605. En effet, son acte de décès porte qu'il avait cinquante-cinq ans en 1660. Il était Parisien par sa naissance, ou tout au moins par son brevet de maîtrise, car il est qualifié « maistre tappissier de la ville de Paris » dans le marché qu'il passa avec le duc d'Épernon le 1er mars 1632. On peut ajouter sans trop de témérité qu'il fut élève de Marc de Comans et de François de La Planche, tapissiers flamands, que Henri IV avait chargés de l'entreprise et de la direction particulière de la Manufacture royale de tapisseries, façon de Flandre.

Ces artistes, établis d'abord dans quelques bâtiments du palais des Tournelles, s'installèrent dans le faubourg Saint-Marcel dès 1603. Henri IV leur accorda, en janvier 1607, des lettres patentes qui les anoblissaient et qui portaient en outre « que, « *pendant* 25 *ans, nul ne pourra imiter leurs manufactures...*

« que le roi leur donnera (pendant les vingt-cinq années), la pre-
« mière année 25 enfants, la seconde 20 et autant la troisième,
« *tous Français,* dont il payera la pension et les parents l'entre-
« tien, pour apprendre le métier [1]. »

Mais la mort du Roi causa en partie la ruine de l'établissement qu'il avait créé, et de Comans et de la Planche s'occupèrent principalement des desséchements de marais qu'ils avaient entrepris [2].

Cependant l'association subsistant encore fait présumer qu'il n'y eut pas d'interruption dans leurs travaux de tapisserie. Louis XIII confirma leurs privilèges et leur donna de nouvelles lettres patentes le 8 avril 1625. Quatre ans plus tard ils démissionnèrent et firent passer à leurs fils, Charles de Comans et Raphaël de la Planche, la direction de la Manufacture, dont ils avaient élevé la réputation au plus haut point.

Mais les nouveaux directeurs ne purent pas vivre en paix. Un arrêt du Conseil les sépara, le 30 juillet 1633.

N'est-il pas tout indiqué que de Lapierre, né en 1605, dut faire son apprentissage vers 1620 et 1625, c'est-à-dire pendant les vingt-cinq années de *monopole* que le Roi avait accordé à de Comans et à de la Planche, qu'en 1629, lors de la retraite de ces maîtres, il devait avoir obtenu son brevet de maîtrise, et que, de 1630 à 1632, il put assister à tous les tiraillements survenus entre les deux nouveaux directeurs?

Cette désorganisation momentanée explique le départ en province d'un tapissier habile avec *huit garçons,* autorisation qui n'aurait pas été donnée en temps ordinaire. Aussi est-il tout naturel que d'Épernon, trouvant la Manufacture royale sans chefs et de Lapierre cherchant un engagement, signât avec ce dernier le marché préparé par ses intendants généraux, Honoré et Jean-Louis de Mauroy.

Enfin, on peut ajouter que l'intervention des maîtres tapissiers royaux semble très probable, car le duc d'Épernon poursuivait les desséchements des marais du Médoc et de Bordeaux, pendant que les tapissiers Marc de Comans et François de la Planche desséchaient les marais de la Saintonge et que Claude de Lapierre s'engageait

[1] Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures des Gobelins.* Dumoulin et Roret, Paris, 1855.

[2] De Comans et de la Planche firent les desséchements des marais de Tonnay-Charente, en 1612; d'autres plus importants en Poitou et en Saintonge, après 1630.

à exécuter au besoin des tapisseries dans le château de Plassac, en Saintonge, c'est-à-dire presque sous les yeux de ces maîtres qui, fatalement, devaient être en rapport avec d'Épernon.

MANUFACTURE DE TAPISSERIES DITE DE CADILLAC

Nous passerons brièvement sur les conventions établies et sur les travaux exécutés dans le château de Cadillac, un article spécial ayant été lu devant vous en 1886 et imprimé avec les pièces justificatives. Mais il est indispensable de rappeler quelques conditions du marché qui nous permettront d'établir l'importance de l'atelier de Bordeaux et d'y retrouver le personnel qui avait suivi notre maître tapissier.

Claude de Lapierre entra au service du duc d'Épernon le 1er mars 1632 aux conditions suivantes. Il devait « duhement faire « et fassonner à Cadillac, Paris, Metz, Bourdeaux, Plassac et « autres lieux » les pièces de tapisserie dont on lui fournirait les dessins « en grand vollume », travailler continuellement sur 4, 6 ou 8 métiers, et confectionner de 15 à 30 pièces et plus, en « fine « soye fleuret et layne, » moyennant trente livres tournoizes par chascune aulne de Paris en quarré « plus quinze livres tournoizes par chescunq moys par forme de gages gratuits », ses frais de voyage avec femme et enfants et un logis convenable pour eux tous.

Le 29 avril 1633, huit *garçons*, c'est-à-dire huit jeunes ouvriers sortant d'apprentissage, qui travaillaient déjà à Paris pour de Lapierre, en 1632, furent envoyés à Cadillac par le sieur de Mauroy. Ce sont ces jeunes gens que nous verrons plus tard se marier à Bordeaux lorsque de Lapierre dirigera sa fabrique particulière, paroisse Sainte-Croix.

L'atelier de Cadillac ne produisit qu'une seule tenture, l'*Histoire de Henri III*, soit vingt-deux pièces formant une suite de plus de 108 aunes de cours, dont le prix total fut 14,000 livres en chiffres ronds, valant aujourd'hui plus de cent mille francs.

Les disgrâces et les malheurs de la famille du duc d'Épernon

Ils étaient alors les associés du sieur Fitte, ingénieur, qui avait obtenu de Louis XIII la direction générale des défrichements et des desséchements de France.

commencèrent avant la fin des travaux. Aussi sommes-nous porté à croire qu'ils furent arrêtés avant d'être entièrement terminés, puisque le premier marché porte « quinze, vingt, vingt-cinq ou « trente piesses ou plus si Monseigneur le dézire », et que nous n'avons trouvé les marchés que de vingt-deux sujets séparés.

Comme valeur artistique cette tenture peut être jugée sur la pièce que possède M. le baron Pichon, *la Bataille de Jarnac*. Les bandes, formant de larges encadrements d'une très grande richesse d'ornementation, sont des plus remarquables. Elles nous rappellent celles des belles tapisseries de Florence, exécutées par les Français Pierre et Jean Lefebvre [1] et nous laissent soupçonner des rapports entre les artistes de Florence et ceux de Cadillac [2]. Il est fort probable que de Lapierre et les Lefebvre ont appris leur art sous les mêmes maîtres à Paris.

Les minutes de Capdaurat, notaire à Cadillac, nous ont fourni six actes; le dernier porte la date, 2 août 1636, mais il y eut au moins un autre « arretz de comptes », car les gages de de Lapierre n'ont été payés que jusqu'à fin avril 1636 [3].

Pour expliquer comment les travaux artistiques que faisait alors exécuter le duc d'Épernon furent brusquement arrêtés, comment son maître tapissier fut forcé de transporter ses métiers à Bordeaux, il est bon de rappeler la série de terribles événements qui attristèrent les dernières années du vieux duc et le rendent dignes de la pitié la plus sympathique.

Le duc d'Épernon avait quatre-vingt-deux ans lorsqu'en 1636 les Espagnols, après avoir pris Saint-Jean de Luz et le fort Soccoa, vinrent menacer Bayonne. Il pourvoyait à la résistance par sa présence et par ses deniers, lorsque accablé par l'âge et par des douleurs aiguës, il dut appeler au commandement des troupes son deuxième fils, Bernard, duc de la Vallette.

En 1637, celui-ci réprimait une formidable révolte qui mettait en ligne, dans le Périgord, jusqu'à trente mille hommes, repoussait les Espagnols envahisseurs du pays basque et sauvegardait ainsi l'honneur de la patrie, grâce aux centaines de mille livres que son

[1] Le journal *l'Art* en a donné une excellente photogravure.

[2] Un sculpteur du nom de Jean Lefebvre a travaillé au château de Cadillac.

[3] *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, 1886 : Ch. Braquehaye, *Artistes du duc d'Épernon*, p. 495.

père dépensait sans compter pour le service du Roi, qui oubliait même de lui payer ses pensions.

Hélas! il faut bien en convenir, la politique d'alors consista souvent à ruiner moralement ceux qu'on voulait abaisser, même en faisant subir des défaites à nos armes, et à les ruiner pécuniairement en les forçant à payer les troupes de leurs deniers.

Le but poursuivi par Richelieu est aussi apparent que possible. Pour briser le vieux duc d'Épernon qui ne cédait pas à sa puissance, pour se venger du duc de la Vallette qui avait été plus ou moins impliqué dans la conspiration du comte de Soissons et de Monsieur au siège de Corbie, il leur laisse la responsabilité de chasser les Espagnols et de châtier la province révoltée sans leur fournir les hommes et l'argent nécessaires. En 1638, il décide le siège de Fontarabie afin de mettre ses deux ennemis en présence du colléreux archevêque de Bordeaux, son ancien intendant, qui commandait la flotte française et sous les ordres du prince de Condé, dans leur gouvernement même de Guyenne. Enfin c'est sur le duc de la Vallette que tombe toute la responsabilité du désastre de Fontarabie, quand le général en chef, Condé, et Henri de Sourdis, qui commandait alors l'attaque à terre, s'enfuient seuls, affolés, dans un canot, au milieu de la panique de leur armée, qu'ils ne retrouvent que deux jours après la bataille [1].

Alors le calvaire commence pour le vieux duc. Retiré à Plassac, d'Épernon, après la honteuse défaite de Fontarabie où son fils, Bernard de la Vallette semble être l'un des seuls qui aient fait leur devoir, fut consigné dans son château, dépouillé de son gouvernement, de ses charges et de ses revenus.

En 1639, d'Épernon reçut des coups plus terribles encore qui rendent ce vieillard aussi digne d'admiration que de respect.

Louis XIII présida lui-même un tribunal et condamna *à mort, malgré les juges,* en présence de Richelieu, oncle de l'accusé, le duc de la Vallette, son beau-frère. Rien ne peut excuser de pareilles monstruosités [2].

[1] Bibliothèque nationale, manuscrits, collection Dupuis, vol. 586.

Par un ordre *écrit* de Condé, le duc de la Vallette était relevé de l'attaque de la place où de Sourdis le remplaçait. Il était chargé de l'arrière-garde vers Irun, où en effet il protégea la retraite.

[2] Bibliothèque nationale, manuscrits, collection Dupuis et 10974, fonds fran-

Le duc de la Vallette, mort civilement, était fugitif en Angleterre, les deux autres fils du duc d'Épernon mouraient en Italie à la tête des armées françaises, le duc de Candale, l'aîné, à Cazal, le 21 mars 1639; le cardinal de la Vallette, le plus jeune, à Rivoli, le 28 septembre de la même année.

La ruine morale complétait la ruine matérielle d'un vieillard de quatre-vingt-cinq ans. D'Épernon, après tous les enivrements de bonheurs presque surnaturels, connaissait tout ce que le malheur peut réserver de plus terrible.

Les faits historiques concernant les deux ducs d'Épernon ont été présentés avec tant de passion pour nuire à leur mémoire qu'on peut difficilement juger leurs actions. La puissance de Richelieu qui les brisa, la chute de Mazarin, protecteur du deuxième duc, les vouèrent à l'exécration publique, enfin ils n'ont laissé aucun descendant qui eût le devoir de prendre la défense de leur mémoire [1].

LA MANUFACTURE DE TAPISSERIES DE BORDEAUX.

L'atelier de Claude de Lapierre.

Au milieu des guerres qui ravagèrent le sud-ouest de la France dès 1636, Claude de Lapierre, le maître tapissier du duc d'Épernon, arrêta sur ses métiers, à Cadillac, la fabrication des dernières pièces de l'*Histoire de Henri III*. Il dut faire face aux obligations que lui créait sa famille. Il vint s'établir à Bordeaux, paroisse Sainte-Croix.

Les registres paroissiaux prouvent que Claude de Lapierre était établi maître tapissier et que le 1er janvier 1639 il était même *ouvrier* de la paroisse, c'est-à-dire marguillier. Sa famille, ses compagnons et ses apprentis formaient un atelier important qui produisit de nombreux travaux [2]. Il avait eu de sa première femme, Marie Rochnod, au moins trois fils : l'aîné, mort avant 1656, Jean-

çais. — C'est un jugement infâme qui a été rendu, si Louis XIII s'est conduit comme il est dit au procès-verbal.

[1] Le nombre des pamphlets imprimés sur les d'Épernon est incalculable. Leurs ennemis furent ceux de Henri III et de Mazarin, puis les amis des huguenots et de Richelieu, aussi les Guise et les Condé.

[2] Nous donnons plus loin une liste des compagnons qu'il employait. Voir *Annexe* n° 1.

Antoine et Claude. L'aîné était tapissier, Jean-Antoine, peintre, et Claude, teinturier. De sa seconde femme, Jeanne Matinet, il n'eut qu'un fils nommé Léonard. Quinze compagnons tapissiers travaillaient chez lui de 1640 à 1651 [1]. Tout au moins avons-nous relevé quinze noms de témoins ou de contractants dans les actes de décès et de mariage de la paroisse Sainte-Croix, dont sept Flamands. On peut ajouter les Coutereau, les Quiénet, les Rousselet, originaires de Cadillac; Villatte et Lantha, qui furent associés comme tapissiers de Bergame à Claude II de Lapierre, troisième fils, qui succéda à son père.

De 1639 à 1655, Claude de Lapierre paraît dans une vingtaine d'actes civils sur les registres paroissiaux. Le 22 octobre 1641, il est encore indiqué comme *tapissier de Mgr d'Épernon,* ce qui semble prouver qu'il n'oubliait pas son protecteur.

Les registres capitulaires des Bénédictins de Sainte-Croix, qui le citent comme *ouvrier,* tenant le « plat de Sainte-Catherine », mentionnent des mémoires « payés à M. de Lapierre, marchand, pour des bois, lattes, clous et autres marchandises », en 1643 et en 1644, quand on réparait l'église, les orgues, les autels, le tombeau de saint Mommolin, qu'on carrelait les chapelles, qu'on achetait des dentelles, des ornements de premier ordre, qu'on sculptait des *demi-corps* (des anges), qu'on commandait des tableaux [2], qu'on pendait des tapisseries et qu'on en couvrait les autels. N'est-ce pas Claude de Lapierre qui, comme voisin et comme marguillier servait d'intermédiaire aux Bénédictins de Sainte-Croix?

Assurément on trouvera des marchés qui prouveront que Claude de Lapierre fit de nombreuses tentures pour les couvents et les églises de Bordeaux et de la région, comme pour les Bénédictins, pour l'archevêché et pour les particuliers [3]. Mais les guerres et les

[1] Voir *Annexe* n° 1.

[2] Parmi les tableaux commandés par les Bénédictins, nous avons retrouvé, église Sainte-Croix, deux toiles importantes, *Saint Maur,* H. 2m,70, L. 2 mètres; *Saint Mommolin,* H. 2m,15, L. 1m, 70, qui permettent de classer parmi nos meilleurs peintres provinciaux Guillaume Cureau, peintre de la ville de Bordeaux et du duc d'Épernon. Voir *Annexe* n° 3, et *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts,* 1886, p. 477.

[3] Claude de Lapierre fit à l'archevêché « la tenture de huit pièces de verdure » dans la chambre de la Reine; « une tenture de tapisserie de verdure de

troubles continuels auxquels la Guyenne fut en proie durent singulièrement empêcher le développement de son industrie.

La Fronde et l'Ormée cependant n'anéantirent pas les ateliers de Claude de Lapierre. Il fabriquait encore des tapisseries quoique la guerre civile ruinât la ville et les campagnes. Nous avons relevé dans les « comptes rendus à Monseigneur l'archevesque de Bordeaux « par Geoffre[1] » la preuve que de Lapierre reçut 600 livres le 3 février et 600 autres livres le 3 mai 1651, à valoir sur les tapisseries d'une certaine importance qu'il fournissait alors.

Nous n'avons pas vu figurer de travaux, il est vrai, dans les comptes des années 1652 et 1653, pendant lesquelles Bordeaux fut terrorisée par les Ormistes, mais l'atelier de tapisseries existait. Claude II de Lapierre, troisième fils, se marie en 1654 avec Marqueze Vajus, et le 15 juin 1655 l'archevêque Henri de Béthune et Claude de Lapierre « maistre tapissier sont venus à compte final « de toute la tapisserie et autre besoigne que ledit Lapierre a « faicte et fournie jusqu'à ce jourd'hui pour mondict seigneur et « sa maison et par ledict compte se trouve que ledit Lapierre « est et se tient pour entièrement payé... par la somme de « quatre cent quatre-vingt-dix livres 8 sols et le transport qu'il « luy a cy-devant faict de la somme de sept cens cinquante « livres[2] ».

En ce moment notre maître avait auprès de lui ses enfants et ses compagnons qui formaient un atelier relativement important, mais

5 pièces » dans la chambre qui est sur le portail du Palais. (Arch. départ. de la Gir., série G. Archevêché, comptes rendus par Geoffre, 1651, et série E, Notaires. Minutes de Giron.)

Claude de Lapierre, père et fils, firent les tentures de verdure du château de Lormont, pour l'archevêque (*id.*, série E, Notaires. Minutes de Charbonnier), et pour Me Thibaut de Lavie « 3 pièces de tapisserie de bonne laine et soy ». (Minutes de Desclaux de Laclote.) De nombreux inventaires notariés portent : *tapisseries fabrique de Bordeaux*, c'est-à-dire sorties des ateliers de Claude de Lapierre.

La recherche immédiate des autres marchés de « *verdures* » ne semble pas indispensable pour établir que de Lapierre créa une fabrique de tapisserie de haute lisse à Bordeaux.

[1] Arch. départ. de la Gir., série G. Archevêché.

[2] Arch. départ. de la Gir., série G. Archevêché. — État des actes qui se sont trouvés sur les registres de feu Léonard Charbonnier vivant notaire royal, faits au nom de Mgr l'archevêque en l'année 1655, et série E, Notaires. Minutes de Léonard Charbonnier.

le décès de son fils aîné, le tapissier[1], et probablement d'autres encore, causés par les pestes, les meurtres et les guerres civiles qui ont alors dévasté Bordeaux, semblent l'avoir absolument désorganisé. En 1656 et en 1657 nous n'avons recueilli aucune trace des travaux de Claude de Lapierre; cependant on le recevait bourgeois de Bordeaux, le 24 juillet 1655, et en 1658, il changeait absolument de situation.

L'HOPITAL DES MÉTIERS DIT LA MANUFACTURE.

Demoiselle Anne de Tauzia, veuve de M. de Brezetz, conseiller au Parlement de Bordeaux, avait laissé, par testament du 29 octobre 1619, 30,000 livres pour élever un hôpital au moins aussi beau que celui de Saint-André « s'il se peut ». Son exécuteur testamentaire, le cardinal de Sourdis, mourut sans avoir pu remplir ses desseins, mais le 7 juin 1634 son successeur, l'archevêque Henri de Sourdis, acheta à la ville la maison et l'enclos dit *de Lines*, devant l'hôpital de l'Enquesteur « servant à renfermer les infectés « de la peste », et fit commencer un bâtiment important sur les dessins de Robelin, Jacques, « architecte ordinaire du Roy, maistre et conducteur de ses œuvres de massonnerie en Guienne[2] ».

Cet établissement était l'Hospice des métiers, improprement appelé la Manufacture, nom qui lui reste encore aujourd'hui.

Il était créé pour le « renfermement des pauvres » des deux sexes auxquels on apprenait un métier.

Cette institution de bienfaisance qu'on essaye de faire revivre aujourd'hui n'était pas une innovation. Paris possédait des établissements semblables et en créait de nouveaux.

Depuis le onzième siècle l'hôpital de la Trinité entretenait des orphelins; on leur apprenait un métier, et sous Henri II il contenait cent garçons et trente-six jeunes filles. On les nommait les *enfants*

[1] Les registres de l'état civil, paroisse Sainte-Croix, portent : 1656 avril 1, le 1er jour avons enseveli dans l'église Ste Croix l'enfant du fils deffunct de Me Claude de Lapierre, tapissier, agé d'environ six ans.

[2] Jacques Robelin doit être le fils d'Adam Robelin, qui construisit l'hôtel de Sourdis, à Paris, rue Garancière, en 1648 et qui mourut le 8 juillet 1649. C'est lui, très probablement, qui reçut 1,500 livres de gages en 1670 et 1,200 en 1671, pour la conduite des travaux de l'aqueduc de Marly. Cité par Bauchal, *Dictionnaire des architectes français.*

bleus, couleur qui fut aussi adoptée pour les vêtements de ceux de Bordeaux [1].

La maison de la Savonnerie, fondée par Marie de Médicis, le 7 mai 1614, pour y nourrir, loger et instruire des jeunes enfants pauvres, y joignait aussi l'enseignement d'un métier.

Or, à la Trinité comme à la Savonnerie, la tapissierie fut l'un des travaux les plus recommandés, et Simon Lourdet, directeur de l'atelier *de tapis, façon de Perse et de Levant,* installé à la Savonnerie, à Chaillot, se plaignait en 1643 qu'on employait des enfants à d'autres travaux ou qu'on en recevait de trop jeunes pour lui être utiles.

Enfin l'Hôpital général de Paris, fondé en 1656, contint jusqu'à *dix ou douze mille* personnes dont *plusieurs milliers de femmes occupées à la tapisserie.*

L'Hôpital des métiers de Bordeaux fut installé en 1650, mais les troubles de l'Ormée empêchèrent son fonctionnement régulier jusque vers 1658. Ce fut lorsque des bâtiments suffisants, des puits et une chapelle furent construits qu'on installa définitivement les services. L'organisation de l'hôpital de la Trinité et de la maison de la Savonnerie devait servir d'exemple à Bordeaux, mais surtout celle de l'Hôpital général de Paris.

Or, comme la tapisserie occupait des milliers de femmes, il semble tout naturel que les directeurs et administrateurs de l'Hôpital des métiers de Bordeaux se soient adressés à Claude de Lapierre, élevé lui-même à la Trinité et maître tapissier, afin d'avoir des renseignements utiles et aussi pour installer les métiers de tapisseries à haute et basse lisse. Claude de Lapierre était donc tout désigné pour les fonctions qu'on lui confia.

D'autre part, il nous paraît probable que son atelier était installé dans l'ancien hôpital de l'Enquesteur, et cette propriété, qui appartenait aux jurats, fut clôturée dans l'enceinte de l'hôpital nouveau, qui y installa bientôt la teinturerie.

Nous allons résumer sans commentaires les parties des procès-verbaux « du premier livre des délibérations du bureau de la

[1] « *Habits des pauvres en bleu.* Mr Davensens fera porter des draps pour habiller les pauvres à 30 sols l'aune et en fera teindre 300 aulnes en blu, au prix de 5 sous l'aulne. » Archives départementales de la Gironde, Registre des délibérations du bureau de la Manufacture.

Manufacture, commencé le 24 février 1650 et fini le 18 septembre 1667 » qui se rapportent à Claude de Lapierre[1].

Notre but est de faire seulement ressortir qu'il fut chargé d'organiser dans cet établissement charitable des manufactures, notamment de tapisseries de haute lisse, de Bergame et de tapis de Turquie; que les tapisseries de Bergame eurent un grand débit et que des métiers sortirent une grande quantité de produits; qu'enfin on ignore, à Bordeaux même, l'existence de ces diverses manufactures, le nom du maître tapissier qui les organisa ainsi que la quantité et la qualité des pièces de tapisseries qui furent fabriquées à l'Hôpital des métiers.

Le 10 septembre 1658, Claude de Lapierre présentait requête au bureau de l'hôpital de la Manufacture et offrait « de prendre « avec sa femme le soing des pauvres et d'en choisir parmy eux six « auxquels il apprendrait son mestier et le servant cinq ans et « aultres offres ». Les membres du bureau acceptaient ces conditions, donnaient à de Lapierre un logement dans l'un des pavillons de l'hôpital « pour luy et pour ses ateliers », 300 livres de gages, sa nourriture et celle de sa femme, six apprentis nourris aux frais de l'hôpital pendant les trois premières années. Sa femme devait être chargée « du linge, des meubles et autres chozes et soing dudict « hospital, ainsi que font l'*hospitalier* et l'*hospitalière* du grand « hospital Saint-André, sans qu'on prétende rien sur le travail et « gain qu'il pourra faire dans son travail ».

Le 22 septembre suivant, « Lapierre et son espouze passent con- « tract d'hospitaliers et prêtent serment ». Le même jour il « est « délibéré que le sieur Dorat prendra soing de chercher des « maistres dont les manufactures sont les plus utiles et commodes, « pour loger au plus tôt dans l'hospital ».

Le 31 août on décide « quels apprentifs le bonnetier et le tapis- « sier prendront, MM. les bourgeois avec le sindic iront demain à « l'hospital pour voir et pour résoudre avec le bonnetier et le « tapissier de Bergame le nombre de huit apprentifs qu'ils doivent « prendre et les conditions pour l'advantage de l'hospital ».

Le 1er septembre 1659, Claude de Lapierre se charge de nourrir et de blanchir le sieur Chevalard, aumônier, moyennant 150 livres

[1] Arch. départ. de la Gironde, série E.

par an. Le même jour on lui donne six apprentis : « Pierre et Jean « Arnon, Jacque Juineau, Pierre Martin, Charles Chauvet et Jean « Fages, pour trois ans dans lesquels il s'oblige à les rendre « maistres et seront nourris aux despans de l'hospital et pendant « la première année ils ne pourront rien prétendre de leur travail, « mais pendant les deux autres années ledict Lapierre payera « comme l'on faict aux autres garçons, dont l'esmolument appar- « tiendra à l'hospital ».

Le 9 septembre 1659, il est chargé de « discerner les gueux des « pauvres, qui se présentoient pour avoir la passade, afin de ne « rien donner aux gueux ». Non seulement il dirigeait le travail et distribuait les aumônes, mais encore il faisait exécuter les travaux décidés pas le bureau, comme poser une porte à la chapelle et, le 10 octobre, mettre un cachet sur la vaisselle « *un Jésus avec ces mots :* PO LHOPITAL GÉNÉRAL [1]. »

Mais déjà Lapierre devait être affaibli par la maladie qui l'emporta, car ce même jour on lui accordait un commis et on lui adjoignait son fils comme *hospitalier et œconome*, afin qu'il « s'occupât soigneusement de son attelier comme il luy est enjoinct « de le faire pour l'instruction des six apprentis desquels il est « chargé ». Ces six apprentis n'étaient pas encore au travail à la fin d'octobre, car on mettait notre tapissier en demeure de les prendre « sans délayer davantage ».

Cependant les fonctions de Claude de Lapierre devenaient de plus en plus précises. Il commandait au charpentier Bonenfant[2] des métiers de haute et de basse lisse pour le Bergamier (*sic*), pour le tapissier de Turquie et pour lui-même.

Il inscrivait les pauvres sur un registre spécial après qu'on avait pris leurs noms à la porte « et les deux livres [étaient] vérifiés tous « les soirs par le directeur », faisait punir les maîtres qui recevaient les pauvres qui s'enfuyaient, contrôlait les achats de toile, de fil, de laine, de soie, et renseignait sur toutes choses le directeur de l'hôpital.

Le 23 novembre 1659, les administrateurs recevaient un maître de la Savonnerie, après avoir écrit à Toulouse pour savoir

[1] Voir *Annexe* n° 4, le cachet particulier de Claude de Lapierre.
[2] Probablement fils du tapissier du duc d'Épernon, Étienne Bonnenfant.

pourquoi il quittait cette ville, et à Paris pour s'informer de ses mœurs. Un mois auparavant, ils avaient déjà résolu de passer contrat avec Léonard Dubois, maître teinturier de Limoges, et les travaux du Bergamier étaient commencés.

Claude de Lapierre faisait alors les comptes du Bergamier et organisait avec son fils les ateliers « du maître de la Savonnerie », c'est-à-dire d'un maître tapissier, *façon du Levant,* élève de Lourdet, directeur de la maison dite *de la Savonnerie,* à Paris.

« Le tapissier de Turquie nommé Pierre Guibert, natif de Paris, « paroisse Saint-Étienne-du-Mont [était] arresté et receu dans « l'hospital avec sa femme, nommée Marguerite Dumerge et « trois enfants où il promet demeurer dix ans et prendre vingt « apprentifs. »

La maladie de Lapierre empirait. M. Lestrille et M. Pissebeuf étaient chargés de faire compte avec lui, le 2 mai 1660, et délibéraient que cette remise devait avoir lieu irrévocablement le 31 mai.

Peu de temps après, le 28 juin, les registres de Sainte-Croix portent : « le 28e avons ensepveli Me Claude de Lapierre, maître « tapissier, habitant à la manufacture, âgé d'environ cinquante- « cinq ans. » (Archives municipales de Bordeaux. État civil.)

Claude II de Lapierre, son fils, qui lui était adjoint comme économe et comme hospitalier, ne conserva pas ces fonctions à l'hôpital, il s'établit dans la paroisse, et le 14 avril 1660, une délibération l'autorisait à « retenir les deux apprentifs que le bureau luy « avoit baillés, à la charge qu'il sera tenu comme il a promis de con- « tinuer à leur aprandre son mestier, les nourrir et entretenir à ses « despans et passera contract avec eux en presance du syndic, pour « raison de ce, afin que lesdicts aprantifs ne soient pas frustrés ».

Depuis la maladie de son père, Claude II avait entrepris des travaux de tapisserie de haute lisse. Un marché, entre Thibaut de Lavie, premier président au parlement de Pau, et Claude de Lapierre père et fils, bourgeois et maîtres tapissiers, pour la confection de trois pièces de tapisseries, au prix de 35 livres l'aune en carré, fut passé le 17 mars 1660, par-devant Me Desclaux de Lacoste, notaire à Bordeaux[1].

[1] *Archives historiques de la Gironde,* t. XXV, communication de M. Roborel de Climens.

Le 4 octobre 1660 « Claude de Lapierre, bourgeois et maistre « tapissier de Bordeaux, y demeurant paroisse Ste Croix », promettait « faire et fournir à Mons^gr^ Messire Henry de Béthune, « Cons^ler^ du Roy en ses conseils, Illustriss^me^ et Révérendis^me^ arche- « vesque de Bourdeaux et primat d'Aquitaine... une garniture ou « tenture de tapisserie représentant un bocage ou païsage avec des « bordures en grisailles pareilles et semblables à celles de la « tapisserie qui est tendeue dans une des chambres de l'arche- « vesché appelée la *Chambre de la Reyne*[1], contenant ladicte « tapisserie à faire, cinq piesses de deux aulnes et demye et demi « cart de hauteur et de trente-six aulnes de cours ou environ, et « ce pour guarnir au chasteau de Lormond, la petite chambre de « Monseigneur quy est joignant la grande à raizon de trente une « livres cinq sols l'aulne en carré[2]... »

Nous ne croyons pas que les ateliers de Claude II aient prospéré. Il fut poursuivi comme les maîtres tapissiers Lantha et Villatte par les administrateurs de l'Hôpital des métiers.

Le 10 juillet une délibération porte : « sera peursuivi arrest sur « requeste du procureur général portant deffenses à Villatte, « Lantha et Lapierre de faire faire Bergames dans la ville, ny la « banlieue d'icelle ».

L'arrest du 18 juillet leur fut signifié et l'on permit seulement à Villatte d'avoir deux métiers, à Lantha un seul, mais aucun à Lapierre. On fit saisir aux contrevenants les métiers supplémentaires et même celui de Lapierre, quoiqu'il déclarât qu'il ne faisait pas de tapisserie de Bergame, mais seulement des « *tapisseries à fleurs de lis* ».

Claude II, au milieu de ces tracasseries, abandonna les travaux de tapisserie que son père avait mis en honneur dans toute la région et devint marchand et maître teinturier, garde juré de la confrérie dont il fit homologuer les statuts le 10 avril 1680.

Nous n'insisterons pas sur les travaux exécutés dans l'Hôpital des

[1] *Testament de Henry de Béthune,* Giron, notaire royal : « Dans la *Chambre* « *de la Reyne* au dessus de la cuisine, une tenture de huit pièces de verdure, « *fabrique de Bordeaux*. Dans la chambre qui est sur le portail du palais, une « tenture de tapisseries de verdure, *fabrique de Bordeaux,* en 5 pièces, qui « servait à mettre dessus le trone dudict seigneur quand il officiait. » (*Archives historiques de la Gironde,* t. XIX, p. 299.)

[2] Arch. départ. de la Gironde, série E, Notaires. — L. Charbonnier, *loc. cit.*

métiers, nommé le plus souvent Manufacture et même Hôpital général, les seuls documents que nous ayons trouvés constatent que « douze chaises de Turquie avaient été livrées à Mr le Président de « Sallegourde, le 13 février 1661 ; que les tapis et les tapisseries « de Bergame seraient vendus pendant la foire de mars [1661] « au prix qui seroit advisé » ; que le 30 juillet 1662, le sieur Dorlic, directeur, a rapporté que « douze ouvriers travaillant aux « métiers de Bergame, ont fait en cinq jours de cette semaine, « quarante-quatre aulnes et demye » de cette tapisserie; que six des principaux garçons seraient habillés en drap gris[1]. [28 novembre 1662.]

Le 25 novembre 1670, le sieur Roussanes, procureur en la court, paye IIIc livres 17 sols, plus les intérêts « *pour une tente de « tapisserie* qu'il devait ».

On retenait un nommé Jean Rénier, garçon tapissier, qui avait fait son apprentissage à l'hôpital pendant cinq années, et on le chargeait, le 27 novembre 1667, de travailler et d'apprendre son métier aux apprentis. Diverses autres délibérations portent des noms de compagnons, de garçons ou d'apprentis, ordonnent des poursuites contre Lantha et Villatte et le démontage des métiers qu'on transportait ensuite à l'hôpital, critiquent vivement « le Bergamier » dont le nom n'est pas même inscrit, mais aucune note réellement curieuse n'est à signaler.

Nous ne savons donc pas au juste quelle fut l'importance de la fabrication des tapisseries de haute lisse et de tapis de Turquie, mais celle de la fabrique de Bergame est indiquée.

Le 31 avril 1677 elle était encore florissante, ainsi que le constate le règlement pour les ouvriers et ouvrières de la maison, dont le nombre varia entre trois cents et cinq cents. Des articles spéciaux étaient consacrés aux bergamiers; donc ils étaient nombreux. On les forçait à faire deux aunes en hiver et deux aunes et demie en été, à défaut de quoi on leur retenait la valeur de la différence sur leurs gages ou sur leurs aliments[2].

Ce qui est intéressant à constater dans l'œuvre de de Lapierre,

[1] Le costume des pauvres étant bleu, la distinction faite pour les tapissiers semble leur accorder une sorte de supériorité sur les autres ouvriers.

[2] Voir *Annexe* n° 2.

c'est que, comme tapissier du duc d'Épernon, il représente à lui seul la manufacture dite *de Cadillac*.

C'est que, comme économe de l'Hôpital des métiers, il a créé un atelier de tapisserie de haute lisse et que ses travaux antérieurs, comme ceux-là, ont porté le nom de *tapisserie fabrique de Bordeaux*[1].

C'est encore qu'il avait fait installer des ateliers de tapisserie de Bergame qui ont prospéré, sur lesquels nous avons recueilli de nombreuses notes, mais dont nous ne connaissons aucun échantillon.

C'est qu'il a organisé une fabrique de tapis de Turquie, ce qui prouve qu'il était en rapport avec les tapissiers royaux de Paris, dont il était élève.

Ce que l'on peut faire encore ressortir, c'est que Claude de Lapierre formait pour la tapisserie de haute lisse *six* apprentis; que le tapissier de Bergame en dirigeait *six* autres et qu'il y en eut bien davantage dans la suite; que le tapissier de Turquie en avait *vingt* qui se renouvelaient constamment, c'est donc près de *quarante apprentis tapissiers* qui étaient toujours présents. Si on ajoute les garçons, les compagnons et les maîtres nécessaires pour les diriger et leur enseigner un art aussi difficile, on comprendra l'importance commerciale, sinon l'importance artistique de la manufacture fondée à Bordeaux par Claude de Lapierre.

Aussi abandonnant toute revendication comme œuvres d'art, nous pensons qu'au point de vue industriel et commercial il y a lieu de dire qu'un centre important de fabrication de tapisseries était établi à Bordeaux vers 1660, fournissant la Guyenne, les foires de Bordeaux et même celles de Beaucaire, vendant à Bordeaux, à Pau et à Toulouse[2].

Il y a donc deux périodes bien tranchées dans l'existence de notre tapissier : travail artistique à Cadillac pour le duc d'Épernon,

[1] On trouve cette désignation dans les inventaires notariés. Ce sont des tapisseries de haute lisse, généralement des *verdures*. Claude de Lapierre n'a pas fait de tapisseries de Bergame.

[2] Il y a tout lieu de croire que les pièces conservées au Musée de Cluny sous les nos 6332 et 6334 ont été faites à Bordeaux par de Lapierre, car elles portent les armes de Paule d'Astarac de Fontrailles, femme de Louis-Félix, marquis de la Vallette, fils du chevalier de la Vallette, enfant naturel du premier duc d'Épernon, héritier du château de Caumont (Gers).

à Bordeaux pour M. de Lavie et pour l'archevêque, travail industriel pour l'*hôpital de la Manufacture*.

CH. BRAQUEHAYE,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

ANNEXE

N° 1.

APPRENTIS, GARÇONS ET COMPAGNONS TAPISSIERS

AYANT FORMÉ L'ATELIER DE CLAUDE DE LAPIERRE

(1632 † 1660.)

Noms des compagnons employés par Claude de Lapierre à Bordeaux, de 1640 à 1651, parmi lesquels doivent se trouver ceux des huit garçons envoyés de Paris en 1632 :

Vernechesq (Jean-Baptiste), peintre flamand;
Reiglebrugne (Alexandre), compagnon tapissier flamand, natif d'Oudenarde;
Dupré (Jean), — — — son oncle;
Leys ou Litz (Pierre), — — —
De Lipelaire (Joseph), — — voüalon;
Van Desbrugne (Gaspard), — — flamand;
Bisbon (Jacques), — — —
Tellier (Gilbert), — — d'Auvergne;
Gaussen (Pierre), — —
Bouchet (Jean), — —
Boulanger (Joseph), — —
George (Nicolas), — —
Chauveau (Antoine), — —
Tarquin (Gabriel), tapissier;
Un tapissier de Mgr le cardinal de Sourdis.

Auxquels il faut ajouter ses trois fils, puis les tapissiers originaires de Cadillac et établis à Bordeaux :

Coutereau,
Rousset,
Quiénet;

Puis : Villatte et Lantha, qui furent sûrement avec lui à la Manufacture;
Sarget (Ramond),
Broucart (Florant);

et enfin ses appren is :
Arnon (Pierre),
Arnon (Jean),
Juineau (Jacques),
Martin (Pierre),
Chauvet (Charles),
Fages (Jean).

Les registres de la Manufacture donnent encore :
Guibert (Pierre), né à Paris, maître tapissier, façon du Levant;
Rénier (Jean), bergamier;
Silvestre (Jean), — 1677;
La Vallet (Nicolas), tapissier, 1677.

N° 2.

HOPITAL DES MÉTIERS DIT DE LA MANUFACTURE A BORDEAUX

(1677, février.)

« *Règlement pour les ouvriers et ouvrières de la maison.*

« A esté délibéré..... que depuis le mois d'octobre jusques au premier « de mars tous les ouvriers seront dans les boutiques à travailler à sept « heures du matin précisément et y demeureront jusques à huict heures « et demie pour après desjeuner dans la mesme boutique, où le pain et le « vin leur sera porté, jusques à neuf heures qui est demy heure de temps, « qui sera marqué par l'officier du dortoir par un sablier, sans qu'il leur « soit permis de faire cuire et manger aucune sorte de viandes, sardrines, « n'y autre chose, au desjuners, que du pain et vin, qua neuf heures les- « dits ouvriers rentreront au travail sans quitter jusques à onze, au son « de la cloche pour aller disner. Et leur sera donné une heure pour disner « qui sera marquée de mesme par un sablier, laquelle estant passée, on « sonnera cloche, et lesdits ouvriers resteront au travail jusques à la nuict.

« Ce qui sera pareillement observé au dortoir des femmes et des filles, « sans qu'il leur soit baillé deux heures de récréation.

« Et despuis ledit jour premier de mars jusques au premier du mois « d'octobre, les ouvrières seront au travail à six heures précisément et des- « juneront de mesme à huict heures, rentreront au travail à huict heures « et demie, jusques à onze, qu'ils iront disner. Et rentreront au travail

« à douze et demie jusques à trois et demie, qu'ils auront une demye « heure pour faire collation, sans sortir de leur boutique, et rentreront « au travail à quatre jusques à sept heures qu'ils yront soupper, sans « qu'ils prennent d'autre temps pour cesser soubz pretexte de récréation.

« Et parce que les ouvriers qui travaillent la tapisserie de Bergame ont « relâché au travail qu'ils faisoient, ayant accoustumé de faire chaque « jour pendant l'hiver deux aunes de Bergame, et pendant l'été deux « aunes et demie fort commodément sur leurs aprantis, quoique les gaiges « leur ayant estés augmentés.

« A esté arresté qu'il sera baillé à tache ausdits ouvriers, lesquels se- « ront tesnus d'en faire le mesme nombre de Bergame que par le passé, « scavoir deux aunes par jour depuis le premier d'octobre jusques au pre- « mier de mars. Et deux aunes et demye, puis ledit jour premier de mars « jusques au premier d'octobre, autrement ce qui deffaudra leur sera « desduict et précompté sur leurs gaiges et par soustraction d'alliments à « ceux qui n'ont pas de gaiges, ou autrement ainsin qu'il sera advisé par « le directeur des manufactures aveq un autre desdits sieurs Administra- « teurs et le tout rapporté au suivant bureau. A ces fins que la besoigne « des ouvriers sera cachetée tous les jours par œconome des factures « lequel rendra compte à tous les bureaux du travail desdits ouvriers.

« A esté pareillement arresté qu'il sera baillé aux maistres ouvriers « tous les vendredis et sapmedis et autres jours maigres, un sol au lieu de « leur pitance et comme ils l'ont demandé au bureau; et finalement ne « sera point permis aux ouvriers et autres peauvres qui sont dans la mai- « son de sortir le dimanche et festes chaumées et ne leur sera pas donné « permission qu'après le service divin.

« MM. les Bourgeois Administrateurs ont esté exhortés d'aller un ou « deux par sepmaine et le plus souvent qu'ils pourront visiter la maison, « mesme à l'heure du disner et de la distribution des portions qui sont « faites aux peauvres, afin que les ouvriers et autres personnes fassent « leur devoir et que les règlements y soient observés. »

(Archives départementales de la Gironde. — Second livre des délibérations du bureau de la Manufacture, commencé le 22 novembre 1667 et fini le 19 décembre 1677. — S. E. 2.)

N° 3.

TABLEAUX DE SAINT-MAUR ET SAINT-MOMMOLIN, PEINTS PAR GUILLAUME CUREAU.

« 1648, juillet 31. »

« Quittance de 150 livres et une barrique de vin pour deux tableaux de St-Maur et St-Mommelin, au bief du chœur. A. 8°. 3e. 8e. »

Ce reçu a été fait au R. P. Syndic des Religieux de Saint-Benoît et de l'abbaye Sainte-Croix par « Michelle Dosque vefve de feu Guillaume Cureau, vivant Me paintre de la présente ville... pour deux tableaux pour ledict couvent ».

(Arch. départ. de la Gir. Carton Abbaye de Sainte-Croix. Voir aussi registres capitulaires, 1642.)

N° 4.

CACHET DE CLAUDE DE LAPIERRE.

Cuivre jaune. — Ovale, pointillé.

Un pavillon impérial surmonté d'une fleur de lis; à droite, I Jésus, à gauche M. Maria, au milieu L Lapierre entre deux étoiles; en bas une étoile, puis un marteau et une broche de tapissier entre-croisés.

(*Collection* Braquehaye.)

XXI

LE JUGEMENT DE PARIS

MINIATURE FLAMANDE DE LA RENAISSANCE.

La bibliothèque de la ville de Mâcon possède, entre autres manuscrits curieux, une copie ancienne sur parchemin de « la Toyson d'or » de Guillaume Filastre, évêque de Tournay. Cet ouvrage faisait partie de la riche collection de livres léguée aux Minimes de la Guiche (Saône-et-Loire) par Louis de Valois, duc d'Angoulême, en 1651. On sait[1] que le « musée » de ce riche couvent fut dispersé sous la Révolution, et qu'en 1835 notre administration municipale en recueillit les plus précieuses épaves à la vente après décès des

[1] Cf. L. Lex, *La Bibliothèque de Mâcon* (1789-1887), in-8°, 1887, p. 13.

meubles de M. Moreau, receveur général des finances du département.

Les deux volumes dont se compose « la Toyson d'or » sont recouverts de veau fauve; les plats sont ornés de fers à froid dont le principal motif de décoration est un dauphin couronné entre deux branches d'olivier croisées.

Le premier compte 158 feuillets et mesure 450 millimètres sur 325; le second, 279 feuillets[1], et 460 millimètres sur 310.

L'un et l'autre renferment des initiales ornées, grandes, petites et moyennes.

C'est au folio 10 du tome II que se trouve l'unique miniature du manuscrit, celle qui fait l'objet de cette notice[2]. Disons tout de suite qu'elle a, l'encadrement compris, 405 millimètres de long sur 285 de large. Les figures ont 125 millimètres de hauteur.

L'entrée en matière des deux volumes explique pourquoi l'enlumineur a illustré cet ouvrage de la scène du jugement de Pâris : « Cy après, lit-on au folio 1 du tome I, s'ensuyt la table des chappitres de ce présent livre parlant de la thoison de Jason. » Et au folio 2 du tome II : « C'ensuyt la table des rubriches et chapitres de ce présent livre auquel est traicté tant de la toyson de Jacob que de la vertu de justice et de ce qui apartient à justice. » Puis au folio 4 : « Cy commence le second volume de la Toyson d'or. » Enfin au folio 9 v° : « La figure de Pâris représentant Justice. »

Voyons comment l'auteur a invité l'artiste à traiter le principal personnage du sujet : « Pâris est vestu d'une riche robe de pourpre brochée d'or pour ce qu'il est de sang royal. Il est assis sus un siège, paré comme ung juge conducteur et ordonneur de loix. Il tient en sa dextre main le baston d'ung pastoureau comme pasteur et garde de brebis; l'autre main tient ouverte le bras estandu comme pour veoir s'il vient homme qu'il luy vueille quelque chose donner. Ses poëtes escripvent sur son siège et sur son chef ses qualitez, c'est assavoir acteur de guerre, destructeur de peuple et de païs, et traistre de maison et pallais royal, par ces troys motz ACTOR CEDIS, PRODITOR EDIS, SUBVERSOR SEDIS. »

Les trois déesses forment un groupe ingénieusement disposé,

[1] Le 277e et avant-dernier a été enlevé.

[2] Voir ci-contre, pl. XV.

Planche XV. Page 184.

LE JUGEMENT DE PARIS

MINIATURE FLAMANDE DE LA RENAISSANCE

D'après une photographie du docteur Pierre de Macon

dans lequel l'impudeur de Vénus, la vertu de Pallas et la chasteté de Junon sont, contrairement à la tradition, très relatives, puisque la première est ceinte d'une guirlande de roses blanches et rouges, que la deuxième a une robe diaphane, et que le vêtement de la dernière est réduit à son expression la plus simple.

L'art antique avait déjà introduit dans la représentation du jugement de Pâris, Mercure, le messager des dieux. Celui-ci porte, sous sa cuirasse, une riche tunique. Il a : sur les épaules, un manteau léger; à mi-jambes, d'élégantes genouillères; aux pieds, des talonnières ailées; dans la main droite, un caducée; dans la main gauche, la pomme destinée « à la plus belle ».

La scène se passe dans une pièce dallée de marbres de différentes couleurs et éclairée par deux fenêtres. Celle qui est ouverte laisse voir dans le lointain un berger au milieu de son troupeau, Jacob, tenant, outre la houlette, des rameaux qui jouent un rôle important dans l'histoire de sa « toyson[1] ».

L'encadrement est divisé en compartiments alternés : les uns à fonds d'or, avec des fleurs et des fruits, dont les couleurs naturelles sont minutieusement reproduites, fraises, pâquerettes, pensées, myosotis, roses et ancolies; les autres à fonds bleus et rouges pointillés d'or, avec des rinceaux et des grappes de fantaisie.

Dans la marge inférieure sont peintes les armes d'une famille originaire de la Picardie, les Du Bois, qui portent *d'or à l'écusson de gueules en abîme à l'orle de cinq coquilles de sable.*

A quelle époque, à quelle école faut-il attribuer ce travail?

[1] « Laban dit à Jacob : « Que te donnerai-je? » Et Jacob répondit : « Je pas-« serai aujourd'hui parmi tes troupeaux, et je mettrai à part toutes les brebis « picotées et tachetées, et tous les agneaux roux, et les chèvres tachetées et « picotées; et ce sera là mon salaire. » Alors Laban lui dit : « Je le veux. » Et en ce jour-là, il sépara les boucs marquetés et tachetés, et toutes les chèvres picotées et tachetées, toutes celles où il y avait du blanc et tous les agneaux roux, et il les mit entre les mains de ses fils. Et il mit l'espace de trois journées de chemin entre lui et Jacob. Et Jacob paissait le reste des troupeaux de Laban. Mais Jacob prit des verges vertes, de peuplier, de coudrier et de châtaignier, et il en ôta les écorces, en découvrant le blanc qui était aux verges. Et il mit les verges qu'il avait pelées au devant des troupeaux, dans les auges et les abreuvoirs où les brebis venaient boire; et elles entraient en chaleur quand elles venaient boire. Et elles faisaient des brebis marquetées, picotées et tachetées. » (*Genèse,* ch. xxx.)

L'écriture du manuscrit et les caractères employés dans les inscriptions (PARIS, MERCVRE, VENVS, PALAS, IVNO, etc.) permettent de le dater du commencement du seizième siècle[1]. Un détail d'architecture vient d'ailleurs à notre aide. Avant 1500, les baies étaient terminées supérieurement par une accolade ou une anse de panier; or, dans la miniature, les fenêtres ont déjà des frontons triangulaires et des culs-de-lampe ouvragés.

D'autre part, la comparaison de notre miniature avec des œuvres analogues, comme les peintures du Boèce exécuté en 1492 pour le sire de la Gruthuse, par exemple, nous autorise à affirmer qu'elle émane d'un artiste flamand, peut-être d'un élève d'Alexandre Bening.

On y trouve les traits caractéristiques de cette école et ses tendances manifestement réalistes. Les figures sont bien proportionnées; les modèles qui ont posé ont, avec leurs blonds cheveux, leurs mines réjouies, leurs corps grassouillets, vu le jour sur les bords de l'Escaut; les fleurs et les fruits sont de ceux qui ne redoutent pas les pays froids. Signalons aussi la richesse et la vivacité du coloris, l'imperfection et la lourdeur du dessin, la raideur et la pauvreté de l'ornementation.

Le jugement de Pâris que nous soumettons à l'examen de la critique est donc une des nombreuses manifestations de cet art nou-

[1] Ce manuscrit est donc une copie du travail dédié en 1468, par Guillaume Filastre, à Charles le Téméraire : « A très excellent et très puissant prince et mon très redoubté seigneur Monseigneur Charles, par la grâce de Dieu duc de Bourgongne et de Brabant, de Lotrick et de Lembourg, et de Luxembourg, conte de Flandres, d'Artoys et de Bourgoigne, pallatin de Haynau, de Hollande, de Zellande et de Namur, marquis du Sainct-Empire, seigneur de Frise, de Salins, de Malines, chef et souverain du très noble ordre de la Thoison d'Or, Guillaume, par la permission divine et du sainct siège apostolicque, évesque de Tournay, abbé de Sainct-Bertin en vostre ville de Saint-Omer, vostre très humble et dévot orateur et chancelier de vostre dicte très noble ordre du Thoison d'Or, honneur et révérence, mes humbles et dévotes prières à Dieu, augmentation de vostre honneur et gloire et désir de vostre salut, avecques mon humble service. Mon très redoubté seigneur, pour ce que en exercent mon office de chancelier de vostre dit ordre, à la feste que derroinement avez célébrée en vostre ville de Bruges, ou mays de may cest an mil quatre cents LXVIII, il me fut par vous ordonné faire le sermon à la grant messe..., je, vostre très humble orateur et serviteur et obéissant à vostres très nobles plaisirs et commandemens, ay ycy reddigé et mis par escript les six manières de thoisons desquelles je avoys entreprins de parler... » — Guillaume Filastre fut transféré du siège de Toul à celui de Tournai en 1460; il mourut dans cette dernière ville en 1473.

veau qui, peu de temps d'ailleurs avant le triomphe définitif du livre sur le manuscrit, substitua dans l'enluminure le profane au sacré.

L. Lex et P. Martin,
Correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Mâcon.

XXII

LE PEINTRE CLAUDE LEFEBVRE

DE FONTAINEBLEAU.

I

La biographie de Claude Lefebvre, l'un des plus habiles peintres de portraits du dix-septième siècle, est peu connue; les renseignements sur cet artiste sont rares, souvent obscurs et incertains. Nous allons essayer de les préciser, d'y ajouter autant qu'il se peut, et de rechercher quelle était exactement sa famille.

Dans une note manuscrite fournie à l'ancienne Académie de peinture et de sculpture par un descendant du peintre, — ou plutôt par la famille de sa seconde femme, — note qui a passé depuis aux archives de l'école des Beaux-Arts [1], on fait naître Lefebvre de parents illustres, tous adonnés au service du Roi. Un de ses neveux serait mort lieutenant de Roi à Port de Paix, tandis qu'un autre devenait mestre de camp [2]; enfin, il y est question d'un ancêtre dont le nom n'est pas cité, lequel, étant premier

[1] Cette note, d'une cinquantaine de lignes, a été reproduite dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*, publiés par MM. L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz et A. de Montaiglon. Paris, Dumoulin, 1854, in-8°, 1er volume, p. 402.

[2] Évidemment deux fils des sœurs de Claude Lefebvre, mariées l'une à Pierre Dupont, l'autre à Charles Giro ou Girault de la Coste.

peintre de Henri IV, jouit de tous les honneurs que cette situation lui permettait d'espérer.

On peut regretter que l'auteur de ce document se soit surtout préoccupé d'une vaine prétention à la petite noblesse, plutôt que de nous renseigner d'une façon précise et plus circonstanciée sur le portraitiste lui-même.

En réalité, — nous le verrons tout à l'heure, — Claude Lefebvre était fils d'un de ces peintres modestes et ignorés, formés par les soins des artistes successivement appelés à Fontainebleau pour décorer le château royal. D'une famille nombreuse possédant peu de biens, il devait suivre la carrière de son père, mais il aspira à y marquer sa place, et encouragé par le souvenir de ce peintre de Henri IV dont on faisait grand cas autour de lui, il ne négligea aucun moyen de se perfectionner.

Ce parent comblé d'honneur fait penser à Martin Fréminet, occupé en ce temps-là à Fontainebleau, qui obtint le titre de premier peintre du Roi, avec 1,200 livres de pension et mourut en 1619, après avoir été décoré de l'Ordre de Saint-Michel. Mais Fréminet, allié aux Dubois et aux de Hoëy, n'avait aucun lien de parenté avec les Lefebvre. L'artiste distingué que le rédacteur de la note avait en vue ne doit être autre que Guillaume Dumée, né lui-même à Fontainebleau le 3 septembre 1567 [1], valet de chambre et peintre ordinaire du Roi sous Henri IV et sous Louis XIII, avant d'obtenir la direction des modèles pour la tapisserie de haute lice. Dumée, mort à l'époque même où naissait Claude Lefebvre, était le frère de son aïeule ; il avait du talent, de la réputation, et pourtant il n'a jamais eu le titre de premier peintre du Roi.

[1] Lorsque j'ai publié, en juin 1877, dans l'*Amateur d'autographes,* une note sur les Dumée, j'inclinais à penser que Guillaume et son fils Toussaint, tous deux mariés à Melun, pouvaient bien être originaires de cette ville. Depuis, j'ai pu constater l'existence antérieure de leur famille à Fontainebleau et relever les actes de baptême de Guillaume et de Toussaint Dumée sur les registres paroissiaux d'Avon. Le premier était fils d'un autre Guillaume, peintre, et de Marie Saumier, et petit-fils de François Dumée, également peintre, qui vivait en 1530. On retrouve là des membres de la même famille alliés aux Lefebvre, aux Garnier, aux Berthélemy et aux menuisiers du roi Slodtz.

C'est seulement en 1628 qu'un fils du peintre Toussaint Dumée et d'Anne Dalençon naquit à Melun; baptisé le 2 octobre, il eut pour parrain son aïeul, et pour marraine Jeanne Dumée, femme de Laurent Guyot; mais il ne suivit pas la carrière des arts.

Assurément une telle alliance témoigne de l'estime dont jouissaient les Lefebvre; mais ils n'étaient rien moins qu'illustres, se succédant au temps des Fréminet et des Dumée comme simples artisans ou dans les emplois de jardiniers du Roi et d'officiers de cuisine au château de Fontainebleau. Quelques-uns de leurs ancêtres avaient déjà, il est vrai, pratiqué exceptionnellement la peinture dès le moment où des artistes, attirés à la suite de Serlio, du Primatice et du Rosso, s'étaient installés dans le bourg royal pour embellir la demeure de François Ier; travaillant pour le compte des maîtres, ils n'avaient pu se faire remarquer. L'un d'eux s'était adonné à la tapisserie, qu'on fabriqua dans ce château à partir de 1539, et ses fils continuèrent avec succès la même profession à Paris; on les retrouve avec Guillaume Dumée dans la suite. Plus tard encore, en 1655, Pierre et Jean Lefebvre, tapissiers de haute lice, obtiennent leur logement au Louvre, et, en 1673, Jean est occupé aux Gobelins avec un Claude Lefebvre, dit Saint-Claude[1], après avoir travaillé à la manufacture de Maincy pour le surintendant Foucquet.

Il existait d'ailleurs à Fontainebleau et à Avon, dès l'époque de Henri IV, des Lefebvre de branches et même de familles différentes[2]; ils portaient aussi les prénoms de Jean, de Denis, de Claude, et des actes notariés nous apprennent que plusieurs d'entre eux étaient carriers, voituriers ou maçons. Mais on peut remarquer, dans les actes paroissiaux d'Avon, — où le plus souvent la profession n'est pas indiquée, — que lorsqu'il s'agit des membres de la famille adonnée aux Arts, leur nom est précédé du qualificatif *maître* ou de la formule *honorable homme*.

[1] C'est de ce Saint-Claude qu'il s'agit dans la lettre adressée, le 10 mars 1673, par Le Brun à Dan, rédacteur du *Mercure galant* : « Les srs Jans et Lefebvre font de haute lice mêlée d'or et d'argent; ils travaillent sur mes desseins à l'*Histoire du Roi*, aux *Actes des apôtres*, aux *Saisons*, aux *Neuf Muses*. Leurs ouvrages sont des chefs-d'œuvre au dire des admirateurs. » — Cette lettre a été reproduite en entier par M. Henry Jouin, dans son magistral ouvrage sur *Le Brun et les arts sous Louis XIV*.

[2] Un Jean Lefebvre, marié à Avon en 1600 avec Simonne Michon, et qui se fixa à Fontainebleau, était de Dontilly, près de Donnemarie.

II

C'est à partir de 1537 qu'apparaît dans les comptes des bâtiments du Roi un Lefebvre, peintre, travaillant au château de Fontainebleau; il est prénommé Hugues et payé à raison de 20 sols par jour. Vers le même temps, un Jehan Lefebvre, voiturier, reçoit 20 livres 12 sols 6 deniers pour avoir charrié du port de Valvins au château cent trente-trois caisses contenant les médailles, figures de marbre antique et moules en plâtre que Le Primatice rapportait de Rome[1].

A une vingtaine d'années de là, un autre Jean Lefebvre, — peintre sans doute, car le curé d'Avon le traite parfois d'honorable homme[2], — donne pour parrain et marraine à ses enfants tantôt François Le Prieur, fils de Nicolas, « maître peintre du Roy », tantôt Marguerite L'abbé, sœur de Nicolo del Abbate[3]. En 1563, il fait baptiser à Avon son fils Denis, lequel devint jardinier du Roi et épousa en 1588, après un contrat passé devant le notaire Gilles Langlois[4], Étiennette Dumée, sœur de Guillaume Dumée, — le futur peintre ordinaire et valet de chambre de Henri IV.

Cette union ne pouvait manquer de favoriser le goût des Lefebvre pour les arts du dessin. Aussi l'un des fils du jardinier Denis[5], né comme lui à Fontainebleau, baptisé sous le prénom de Jean à l'église d'Avon le 23 janvier 1600, prit-il les pinceaux à son tour. Celui-ci se maria à dix-huit ans à Marguerite Mollet

[1] Comptes des bâtiments du Roi, 1540 à 1550.

[2] Mariage de Gilles Huret, de Rouen, avec Jeanne Pinguet, à Avon, le 20 août 1594.

[3] Registres paroissiaux d'Avon, 15 juillet 1559, 6 octobre 1561.

[4] Contrat du 20 juin 1588.

[5] Un autre fils de Denis Lefebvre, Louis, fut écuyer de cuisine bouche de la Reine; il est même qualifié écuyer de bouche des deux Reines dans un acte de baptême du 17 septembre 1624, à Avon. Deux enfants de Louis ont été jardiniers dans les châteaux royaux : Jacques à Fontainebleau, Louis à Trianon; un troisième, Claude, né le 13 janvier 1647, devint menuisier ordinaire du duc d'Orléans et habitait en 1678 la rue d'Argenteuil, à Paris.

A cette dernière date, le jardinier Jacques Lefebvre était mort; sa veuve, Gabrielle Lardin, remariée à Nicolas Varin, architecte entrepreneur des bâtiments du Roi, s'est éteinte à Fontainebleau le 20 avril 1679.

(d'une famille de jardiniers du Roi qui a eu sa renommée), puis en secondes noces, — avant 1630, — à Madeleine Deshayes, dont le père était pâtissier de la reine mère Marie de Médicis.

Ce Jean Lefebvre, employé par Claude de Hoëy et les descendants d'Ambroise Dubois à l'entretien des décorations intérieures du château [1], eut une nombreuse lignée, et cinq de ses fils, tout au moins, — dont trois issus de son second mariage, — se livrèrent à la peinture : les deux aînés étaient prénommés Louis et Jean, un autre Jacques, le quatrième Claude, et le dernier encore Jean. C'est au quatrième frère que revint l'honneur d'illustrer leur nom.

Louis, né en 1623 à Fontainebleau, baptisé à Avon le 9 avril, eut pour parrain Isaac de Donon, — contrôleur des bâtiments du Roi, — et pour marraine Marie Dubois, fille d'Ambroise; il demeura modestement dans la sphère où il avait été élevé.

Jean Ier travailla aussi avec son père, mais sa carrière fut courte : il reçut la sépulture en 1664 dans l'église d'Avon.

Jacques, baptisé à l'église Saint-Louis de Fontainebleau le samedi 31 mai 1631 [2], eut pour parrain Jean-Antoine de Mesmes, conseiller du Roi en ses conseils d'État et privé, maître des requêtes ordinaires de l'hôtel, et pour marraine Mme de Mesmes, née Anne Courtin. Lorsque son frère puîné Claude, — né l'année suivante et dont nous allons nous occuper spécialement, — commença à acquérir de la réputation à Paris, Jacques alla le seconder dans ses travaux et ne le quitta plus dans la suite. Il a cependant signé quelques œuvres personnelles; nous ne connaissons guère que des portraits, comme celui de Marie-Thérèse, gravé par

[1] En 1639, il fut désigné avec Claude Nivelon pour procéder, en présence du contrôleur général, à la réception de certains ouvrages exécutés par Claude de Hoëy tant à l'église neuve du bourg de Fontainebleau qu'en la chapelle basse du château. De novembre 1641 à octobre 1642, il était au nombre des peintres occupés, à raison de 30 sols par jour et au compte du Roi, à décorer l'église Saint-Louis de Fontainebleau, sous la direction de Louis Coubichon, *grisailleur*. (Comptes des bâtiments; Bibliothèque du château de Fontainebleau, L. 333.)

[2] Fontainebleau n'était encore qu'une annexe dépendant de la paroisse Saint-Pierre d'Avon, mais Louis XIII y avait fait édifier, de 1624 à 1626, une église neuve dédiée à saint Louis, sur l'emplacement de l'hôtel de Martigues, cédé dans cette vue par la duchesse de Mercœur; et, bien que cette église ne devint paroissiale qu'en 1661, le Roi y avait attaché dès 1626 deux chapelains autorisés à administrer les sacrements. C'est dans le premier registre tenu à Fontainebleau par ces chapelains que se trouvent les actes de baptême de Jacques, de Claude et de Jean II Lefebvre.

N. Bazin, et plusieurs autres qui ont été gravés par P. Lombart. Mais l'auteur du *Peintre-graveur*, Robert-Dumesnil, dit que Jacques Lefebvre peignait fort bien le portrait et l'histoire, qu'il fut un des anciens dans la communauté des maîtres peintres, et qu'il mourut en septembre 1678.

Enfin, Jean II, né onze ans après Claude, périt d'une façon tragique le mercredi 25 août 1666, à l'âge de vingt-trois ans, et fut inhumé le lendemain à Fontainebleau[1].

Remarquons, en passant, que le groupe des artistes réunis là au dix-septième siècle se montrait d'humeur assez querelleuse; leurs noms reviennent fréquemment dans les plaintes, enquêtes et informations de la prévôté, à propos de tapage, de disputes et de collisions; à l'occasion, on mettait flamberge au vent dans les dépendances mêmes de la demeure royale, sans s'inquiéter des édits contre les duels, lesquels à la vérité visaient surtout les gentilshommes. C'est ainsi que succomba Jean Lefebvre, le jeune, atteint de deux coups d'épée portés par son confrère Pierre Nivelon, comme lui fils de peintre et originaire de Fontainebleau. Jean Lefebvre, père, « peintre et bourgeois », demanda justice au prévôt contre le meurtrier de son fils ; il le fit condamner à la potence, mais c'est par contumace que l'arrêt fut rendu, Nivelon ayant disparu[2].

III

Le quatrième des frères Lefebvre, — Claude, né à Fontainebleau et baptisé le 12 septembre 1632, — avait eu pour parrain le

[1] « Jeudy 26e jour d'aoust (1666) a esté inhumé dans le cimetière le corps de Jean Lefeure, fils de Jean Lefeure, peintre bourgeois de Fontainebleau, et de Magdelaine Dehays, ses père et mère, aagé de 23 ans ou environ. »

[2] C'est un Lefebvre, avocat à Nemours, qui se chargea de suivre l'instruction devant la prévôté de Fontainebleau.

Pierre Nivelon, né en 1647, fils de Pierre et de Louise Saulnier, fut condamné à être pendu en janvier 1667 et eut ses biens confisqués; plus tard, il obtint des lettres de rémission, put rentrer dans sa famille, et il habitait Fontainebleau à la mort de son père, en 1698.

Quatre autres jeunes gens, Jean et Louis Dubois, Claude Jamin et Claude Moreau, — les témoins du duel, — inquiétés aussi à ce sujet, en avaient été quittes pour une amende, après une détention de quelques mois lors de l'instruction de l'affaire

peintre Claude de Hoëy, et pour marraine sa grand'mère maternelle. Cette date[1], jusqu'ici incertaine, résulte de l'acte suivant, inscrit sur le plus ancien des registres de baptêmes conservés à la mairie[2], où nous l'avons relevé :

« Le 12e septembre 1632 Claude, filz de Jean Le Febure, peintre, et de Magdelaine Deshayes, sa fe; son parein honorable Claude de Hoëy, garde des peintures et valet de chambre du Roy, celuy qui luy a imposé le nom; Jacqueline Dauby, fe de René Deshayes, pâtissier de la Royne mère du Roy, la mareine, laquelle ne sçait signer, tous de cette paroisse.

« C. DE HOEY, MORLOT[3]. »

D'après l'abbé de Fontenai[4], le jeune Claude aurait commencé à se former de lui-même à la peinture dans les galeries du château. Vraisemblablement il reçut de son père et de Claude de Hoëy, son parrain, ses premières leçons, et ne manqua pas de bons guides parmi les artistes qui l'entouraient.

Les fresques du Primatice et de Nicolo représentant les *Travaux d'Ulysse* échauffaient son imagination, et l'étude de ces chefs-d'œuvre le portait vers les grandes scènes historiques, lorsqu'à vingt-deux ans il jugea le moment venu d'aller travailler à Paris. On l'envoya d'abord chez Eustache Lesueur, puis il fut admis chez Le Brun.

Son séjour auprès de Lesueur, mort le 1er mai 1655, dura peu; appelé à seconder les frères du maître et leur beau-frère Thomas Goussé, on le vit cependant à ce moment s'inspirer de la manière du peintre de l'*Histoire de saint Bruno*, mais ses imitations, œuvres consciencieuses d'un débutant, étaient d'une couleur lourde, avec des lumières trop travaillées; elles manquaient de la naïveté

[1] Tous les biographes font naître Claude Lefebvre en 1633 ou en 1635. L'abbé Tisserand, qui a relevé un grand nombre de noms d'artistes à Avon et à Fontainebleau (*Bulletin des Comités historiques*, 1854), a vu l'acte de baptême que nous reproduisons, sans parvenir à le déchiffrer exactement : il donne à tort la date du 17 septembre 1632.

[2] Archives municipales de Fontainebleau, GG. 1.

[3] Georges Morlot, Trinitaire du couvent de Fontainebleau, était l'un des deux chapelains entretenus par le Roi pour desservir la nouvelle église Saint-Louis, avant son érection en paroisse.

[4] *Dictionnaire des artistes.*

savante qui fait le charme de l'original. Chez Le Brun on l'occupa à de grandes toiles destinées à servir de modèles aux tapissiers : c'est là qu'il perfectionna son dessin et acquit la science des tons.

Voulant pourvoir à ses besoins sans recourir à sa famille, il s'était mis à peindre des portraits. Le Brun remarqua le soin apporté par son élève à ce travail particulier, et, frappé de l'expression de vérité qu'il savait déjà donner aux physionomies, le maître lui conseilla d'abandonner la grande peinture pour se consacrer tout entier à un genre qui lui promettait un succès d'autant plus certain qu'il comptait peu d'habiles adeptes dans la capitale. Lefebvre profita de l'avis, non pas immédiatement, car il produisit à ses débuts quelques tableaux d'histoire; mais favorisé par d'heureuses circonstances, c'est comme portraitiste qu'il allait déployer toute son habileté et fonder sa réputation.

Semblable conseil avait été donné autrefois par Rubens à Van Dyck, dont les étonnantes dispositions, — a-t-on prétendu, — portaient ombrage au maître. Cette insinuation de basse jalousie a été répétée à propos de Le Brun et de Lefebvre, — pure calomnie, démentie par les faits et qui ne devait pas plus peser sur la mémoire de Le Brun qu'elle n'avait atteint la bonne renommée de Rubens.

Le Brun, au contraire, s'intéressait à son élève; c'est chez lui et grâce à lui que ce dernier eut la chance de rencontrer au début de sa carrière un utile protecteur en la personne de Pierre Nivelle, successeur de Richelieu à l'évêché de Luçon. Ce prélat, quelque peu parent de Molière, était Champenois[1] et connaissait de longue date la famille Colbert. Amateur d'art, Nivelle prit le jeune peintre en affection et fit naître l'occasion de montrer à Ratabon, contrôleur général, et à J.-B. Colbert, qui devait lui succéder, les premières productions de son protégé, pour les intéresser à son avenir. Il fit plus, en mariant Lefebvre à la fille d'Étienne du Tillois, receveur des décimes de son diocèse, — à Jeanne du Tillois, que le rédacteur de la note manuscrite de l'École des Beaux-Arts nomme

[1] Pierre Nivelle, né à Troyes en 1584, évêque de Luçon en 1637, connaissait peut-être aussi la famille Lefebvre, car il avait fréquenté Fontainebleau, où sa sœur, Marie Nivelle, mariée à Jean Tiraqueau, conseiller du Roi, avocat général à la Cour des aides, possédait une maison sous Louis XIII.

C'est Nicolas Colbert, frère du ministre, qui devint évêque de Luçon à la mort de Nivelle, arrivée le 10 février 1660.

à tort Catherine du Tilloy, ayant soin d'ajouter : « Native de Luçon en Poitou et née de parents nobles. »

Le peintre contracta ce mariage en 1657, à peine âgé de vingt-cinq ans, alors qu'il travaillait encore chez Le Brun. L'année suivante naissait son premier enfant, Marie-Magdeleine, morte trois ans plus tard à Fontainebleau, chez ses grands-parents; le registre mortuaire de l'église Saint-Louis de cette ville pour la fin de l'année 1661[1], contient, en effet, la mention suivante :

« Le 23e jour de décembre a esté inhumé dans le cimetière le corps de Marie Magdelaine Lefebure, fille de Claude Lefebure et de Jeanne du Tillois, aagée d'environ trois ans. »

Telle est d'ailleurs (en dehors de l'acte de baptême du peintre) la seule mention du nom de Claude Lefebvre qu'on rencontre dans les archives de son lieu natal[2], où il n'apparaît ni au décès de ses proches, ni au mariage de ses sœurs Jeanne-Madeleine et Jacqueline, lorsqu'elles épousent Pierre Du Pont et Charles Giro de la Coste[3].

A vingt-huit ans le portraitiste avait été appelé, par l'entremise de Le Brun et de Colbert, à peindre le Roi, la Reine, le Dauphin, et cette épreuve avait été un triomphe; on lui reconnut des qualités qui ne firent que s'accentuer dans la suite : la fraîcheur des teintes, la force et l'harmonie du coloris, du brillant, et surtout cette habileté à atteindre la ressemblance, dont la Cour était émerveillée. Louis XIV complimenta Lefebvre, il le savait originaire du bourg royal de Fontainebleau et le lui rappelait avec complaisance devant les courtisans; ceux-ci s'adressèrent au peintre pour leurs portraits, la noblesse tint à honneur de suivre l'exemple venant de haut, et

[1] Les anciens actes paroissiaux de Fontainebleau présentent une lacune qui s'étend du 25 octobre 1644 au 27 novembre 1661.

[2] La ville de Fontainebleau a donné ce nom à l'une de ses rues depuis quelques années.

[3] La première avait épousé en 1660 Pierre Du Pont, de la famille des Dupont de Compiègne et Dupont de Vieuxpont. La seconde s'unit, le mardi 26 février 1669, à Fontainebleau, à Charles Giro, fils de Bernard Giro, sieur de la Coste de Saint-Besseré, « syndic des gentilshommes, capitaines, officiers et soldats estropiés du royaume », de la paroisse Saint-Nicolas du Chardonnet de Paris; l'acte de mariage est signé par Jean Lefebvre, père, et par un de ses neveux, Henry Lefebvre. Ce Henry, fils d'Antoine Lefebvre (qui fut procureur du Roi en la prévôté de Fontainebleau) et de Catherine Roguet, avait eu pour marraine, le 15 novembre 1632, Madeleine Deshayes, sa tante.

bientôt la bourgeoisie voulut imiter la noblesse. « Il y a peu de maisons, écrit plus tard d'Argenville, où l'on ne voie des portraits de famille peints par Lefebvre, aussi frappants par la ressemblance que par le beau ton de couleur. »

« L'art du portrait, essentiellement français, dit M. Henry Jouin, a pour premier résultat de tenir constamment le peintre en face de la nature et de l'obliger à la bien saisir. Mais ce n'est pas tout, et si nous envisageons l'artiste au point de vue de ses relations, le peintre de portraits est privilégié, car il entre en rapports fréquents avec son modèle. » Il n'est pas douteux que dans le contact de ces entrevues, le peintre et le modèle se connaissent mieux, s'apprécient, et que souvent la faveur du premier gagne à cette circonstance. Lefebvre, en effet, avait profité des avantages de semblables relations. Devenu à la mode, il ne se trouvait nullement déplacé au milieu des gens de Cour qui l'attiraient chez eux. De manières distinguées, recherché dans sa mise, sa physionomie était douce et grave, avec la fine moustache et les longues boucles de cheveux noirs encadrant son visage, dont elles faisaient ressortir la pâleur[1].

Il continua d'être employé pour le Roi. Nous voyons par les comptes des bâtiments qu'en 1670 on lui payait encore 1,000 livres pour deux portraits de la Reine et deux autres du Dauphin, à raison de 250 livres chacun; c'était le prix des portraits en buste ou à mi-corps[2].

Parmi les grands seigneurs qui l'occupèrent d'une manière assez suivie, en dehors de la famille de Colbert, il convient d'en mentionner deux, qui l'avaient connu dans l'atelier de Le Brun : c'est Bussy-Rabutin et le comte de Brienne, secrétaire d'État, l'un et l'autre possesseurs de galeries de tableaux qu'ils accroissaient sans cesse.

[1] L'*Histoire des peintres* de Charles Blanc donne, avec la notice sur C. Lefebvre, son portrait exécuté d'après lui-même. — Un portrait en pied, commandé à Désiré Philippe par la direction des Beaux-Arts et exposé au Salon de 1864, se trouve au Musée de Melun.

[2] En 1657, on comptait 300 livres à Charles de Beaubrun pour un portrait en pied d'Anne d'Autriche, grande toile de six pieds de hauteur. En 1664, les toiles de Beaubrun, exécutées au compte du Roi, étaient payées 200 livres seulement, lorsqu'il s'agissait de portraits à mi-corps, et 400 livres pour les portraits en pied; il est vrai que ces artistes présentèrent requête à Colbert, afin d'être mieux rétribués, en faisant valoir que leurs ouvrages étaient plus libéralement payés par les particuliers.

A un moment où Lefebvre achevait une toile représentant Mme de Châtillon en *Madeleine* et un petit portrait du Roi, Brienne eut le projet de lui faire peindre aussi une Madeleine qui devait être le portrait de Mlle de La Vallière. Comme le surintendant Foucquet, le secrétaire d'État *avait osé* penser à la favorite; il raconte dans ses Mémoires comment cette hardiesse faillit le mettre en disgrâce; mais le Roi se contenta à son égard d'une « malice innocente », en commandant à Lefebvre deux portraits allégoriques, l'un de la duchesse d'Orléans, Henriette d'Angleterre, l'autre de La Vallière. Madame fut admirable en Vénus, accompagnée de Cupidon; un paysage formait l'arrière-plan, et Adonis chassait dans le lointain; de l'avis de l'auteur des Mémoires, l'artiste réussit moins bien Mlle de La Vallière en Diane, avec Actéon dans le paysage, — et, ajoute Brienne, heureux d'en être quitte à si bon compte, « ce pauvre Actéon, c'était moi! »

Ceci se passait en 1661.

Claude Lefebvre fut reçu à l'Académie royale de peinture à trente et un ans, le 31 mars 1663, bien que son tableau de réception, — un très beau portrait de Colbert, — n'ait été présenté que le 30 octobre 1666. Ce travail avait subi plus d'un retard, car les procès-verbaux de l'Académie nous apprennent que, dès 1662, Poirson et Regnaudin étaient déjà chargés de surveiller l'exécution du portrait de Colbert *ordonné à Lefebvre*.

M. Pierre Clément, éditeur de la *Correspondance* du célèbre ministre, a reproduit, dans cette importante publication, un document de 1664 relatif à la nomination de notre artiste comme professeur adjoint à l'Académie [1]. Nous savons, d'autre part, que ce dernier habitait alors sur la paroisse Saint-Sulpice, et Jal a relevé son nom ou celui de sa femme dans trois actes de baptême. Le 2 mai 1664, Jeanne du Tillois, marraine d'une fille du peintre Nicolas Perrelle, est qualifiée « femme de Claude Lefebvre, peintre du Roy ». Le 6 janvier 1666, Lefebvre est parrain d'un fils de P. Van Schuppen, graveur; la marraine est la femme de Robert Nanteuil. Enfin, le 1er août de la même année, il tient encore sur les fonts baptismaux le fils du peintre Michel Semel.

[1] Tome V, p. 446.

Sept ans plus tard, en 1672, Lefebvre restait veuf avec quatre enfants dont l'aîné n'avait pas treize ans.

Malgré la situation enviable qu'il s'était créée à Paris, malgré la vogue de ses ouvrages et les avantages d'une clientèle qui ne le laissait pas chômer, on lui aurait fait entendre, — si l'on en croyait d'Argenville, — que cette vogue était plus marquée encore chez les Anglais, et, entrevoyant une fortune plus rapide, Lefebvre serait passé à Londres, emmenant son frère Jacques, occupé chez lui depuis longtemps déjà. On a dit qu'un travail opiniâtre de moins de trois années lui ayant procuré de grosses sommes aux dépens de sa santé, une maladie le surprit et l'emporta tout à coup au moment où il se préparait à quitter l'Angleterre.

Mais, hâtons-nous de le déclarer, ces détails sur les dernières années du peintre, — réédités maintes fois sans contrôle, — ont fini par constituer une tradition que rien ne justifie.

D'Argenville prétend qu'il est mort à Londres, le 26 avril 1675. Au contraire, Nicolas Guérin (de Melun), homme de confiance du peintre Le Brun avant de devenir secrétaire-historiographe de l'Académie royale, et qui avait connu Lefebvre, dit que celui-ci mourut à Paris; Guérin, il est vrai, donne la date du 5 avril. Enfin, si l'on s'en tient à la note manuscrite émanant de la famille du portraitiste et conservée à l'École des beaux-arts, c'est effectivement en avril 1675 qu'il est décédé, et le jour Saint-Marc, c'est-à-dire le 25. En raison de l'origine de ce renseignement, la date du 25 semble devoir être admise. C'est ce qu'a fait Mariette.

D'Argenville, bien près de l'exactitude sur ce point, s'en écarte évidemment quand il fait mourir le peintre à Londres. Il est hors de doute que Lefebvre se trouvait à Paris pendant l'hiver de 1674 à 1675, puisqu'il s'y est remarié à cette époque, et la note manuscrite de l'École des beaux-arts, — muette sur son séjour en Angleterre, — nous apprend qu'il ne survécut que trois mois à cette union contractée avec Marguerite Blosse, fille d'un secrétaire du Roi[1] et tante de MM. Blocault, qui ont été longtemps receveurs de l'Hôtel de ville.

Ce mariage avec une Parisienne, vers le mois de janvier 1675,

[1] Petite-fille d'un notaire au Châtelet de Paris.

ne permet guère de supposer que le nouvel époux s'empressa de partir pour Londres, où il serait mort au mois d'avril.

Mariette va plus loin. Il révoque absolument en doute le séjour que d'Argenville, copié ensuite par le marquis d'Argens, fait faire à Claude Lefebvre dans la Grande-Bretagne. Claude a été simplement confondu avec Roland Lefebvre (dit de Venise), autre portraitiste, fixé réellement en Angleterre pendant plusieurs années, après s'être fait rayer, le 14 mars 1665, de la liste des académiciens, et qui y finit ses jours en 1677, comme le rapporte Félibien [1], « au moment où il se disposait à revenir en France », — exactement ce que dit d'Argenville à propos de Claude Lefebvre.

Mariette paraît bien avoir raison : le peintre de Fontainebleau n'a jamais séjourné en Angleterre [2].

Pendant les trente et quelques mois, — de mai 1672 à la fin de 1674, et même jusqu'en avril 1675, — qu'on a prétendu lui faire passer hors de France, quels sont les portraits de personnages étrangers qui lui auraient procuré de grosses sommes? Ils devraient être nombreux : on n'en connaît pas un seul! Comment expliquer, au contraire, que Claude Lefebvre ait peint à cette époque — et évidemment en France — Roger de Rabutin, comte de Bussy (toile datée de 1673), M. de la Hoguette, Mme de Maintenon, le jeune prince de Soubise? N'est-ce pas encore de la même période que datent les portraits de sa mère, de sa fille aînée et de Couperin?

Mais de sa personnalité même, quel souvenir notre artiste a-t-il laissé au delà du détroit, où on le confond constamment avec ses homonymes? Charles Blanc remarque que le graveur Vertue, collectionneur de quarante volumes sur les peintres et la peinture en Angleterre, ne le mentionne pas, et que Graham le prend pour Valentin Le Fèvre, de Bruxelles [3]. Horace Walpole, détenteur des papiers de G. Vertue, d'après lesquels il a rédigé ses *Anecdotes of painting* (Londres, 1762), n'a fait que reproduire, à l'égard de

[1] *Dixième entretien sur la Vie des peintres.*

[2] C'est l'opinion à laquelle s'est arrêté le consciencieux auteur du livre sur les *Artistes français à l'étranger*, M. L. Dussieux, qui écrit Claude Lefèvre au lieu de Lefebvre.

[3] Florent Leconte confond aussi Valentin Lefèvre, de Bruxelles, et Roland Lefebvre, dit de Venise, à propos du séjour de ce dernier en Angleterre.

Claude Lefebvre, les erreurs de quelques-uns de ses devanciers; non seulement il attribue à Claude des nudités qui sont de Lefebvre (de Venise), mais il a fait graver le portrait de ce dernier, croyant reproduire celui du peintre de Fontainebleau.

Quand on connaît si peu notre compatriote dans la Grande-Bretagne, où quelques-uns ont prétendu le faire séjourner, comment s'étonner que l'Italien Orlandi ait fait des trois peintres Lefebvre un seul et même personnage?

Il arrive fréquemment, pour les artistes du temps passé dont les œuvres ont sauvé le nom de l'oubli, que les détails de leur vie sont ignorés; parfois la persévérance et le hasard des recherches viennent en aide au biographe de bonne volonté. Ici, la tâche est tout à fait ingrate. Dans les ouvrages imprimés où il est parlé en passant de Claude Lefebvre, on se heurte à une série d'inexactitudes à rectifier, à une confusion d'où la vérité a peine à se dégager. Aucune lettre de lui n'a jusqu'ici passé dans les ventes d'autographes, et non seulement la recherche d'autres pièces originales reste peu fructueuse, mais, lorsqu'on rencontre un de ces rares documents d'archives qui pourrait apporter quelque lumière, il laisse lui-même à désirer.

C'est ainsi que notre artiste ne figure sur les registres de l'ancienne Académie de peinture ni comme professeur, ni comme professeur adjoint, alors qu'on sait qu'il fut « adjoint à professeur dans l'Académie », après avoir été présenté en cette qualité à l'agrément du Roi le 27 janvier 1664 [1], en même temps qu'Étienne Villequin, autre peintre briard. Le secrétaire de l'Académie Guérin dit formellement qu'il est mort dans la charge de professeur.

Claude Lefebvre était dans sa quarante-troisième année quand la maladie l'enleva en plein succès [2].

Il laissait deux fils et deux filles de son premier mariage.

Sa fille aînée épousa M. de La Valette, d'une ancienne maison du Languedoc. On ne sait rien de la seconde; il avait pris soin,

[1] Archives nationales, E. 20, 191; O. 16, 865.

[2] Son père lui survécut. Il comparut dans un acte d'assemblée de famille du mineur Gabriel Bertinet, devant le prévôt de Fontainebleau en 1675; sa signature et son paraf ont la même élégance qu'autrefois. Quatre ans auparavant, le 27 mars 1671, Lefebvre père avait été parrain, à Fontainebleau, de son petit-fils, Jean Girault de la Coste, et à ce moment il traçait son nom plus péniblement.

pourtant, de fixer ses traits dans un groupe qui accompagne le portrait de l'organiste Couperin, dont elle était l'élève. Quant aux deux fils, auxquels leur père, dit-on, donna les premières notions de dessin et de peinture, ils étaient encore enfants quand celui-ci disparut, et sont restés tout à fait inconnus dans la suite.

Des autres élèves formés par Lefebvre, deux seulement ont laissé un nom : c'est Jean Cotelle fils et François de Troy, qui se lièrent d'amitié chez lui, devinrent beaux-frères, et entrèrent l'un et l'autre à l'Académie de peinture.

IV

L'œuvre de Claude Lefebvre, tel que nous le connaissons, est assurément incomplet. Cependant, outre les portraits de Louis XIV, de Marie-Thérèse et des princes, qu'il a peints à plusieurs reprises et qui ont été gravés en leur temps par Van Schuppen, N. Pitau, Nanteuil ; indépendamment des portraits allégoriques de la duchesse d'Orléans et de Mlle de La Vallière, que nous avons mentionnés en passant, et encore de ceux de Philippe, duc d'Orléans, et de Mlle de Montpensier, longtemps conservés au Palais-Royal, on peut en citer une soixantaine d'autres exécutés par notre compatriote de 1660 à 1674.

Nous allons les indiquer, en les classant autant que possible dans l'ordre chronologique.

Le Masle (Michel), prieur des Roches, ancien secrétaire de Richelieu.

Gravé par Jean Lenfant, en 1660, in-f°.

Harcourt (Henri de Lorraine, comte d').

Gravé par Landry, 1660, in-f°.

Harcourt fils (Raimond-Bérenger de Lorraine, abbé d'), peint à treize ans, abbé commendataire de Saint-Faron de Meaux.

Gravé par Landry, 1660, in-f°.

La Salle (Eustache de), correcteur des comptes.

Gravé par Landry, 1661, in-f°.

Portrait d'un inconnu.

Adjugé 240 francs à la vente Moret, en 1857.

Fieubet (Gaspard de), conseiller d'État, chancelier de la Reine.

Gravé par N. Pitau, 1662, in-f°.

Chatillon (la duchesse de), née Montmorency-Boutteville, peinte en Madeleine.

Cette toile figure au catalogue de la collection du général Despinoy, vendue en 1850; haut. 0m,61; larg. 0m,59. La duchesse est représentée à mi-corps, les épaules nues, sur fond sombre; assise devant une table couverte d'un tapis écarlate, et en face d'un écrin contenant des pierreries, elle enlève les perles qui paraient sa chevelure, dont les tresses retombent sur ses épaules. — Il est douteux que ce soit le tableau original.

Patin (Charles), médecin, fils de Gui Patin. — Représenté à mi-corps, âgé de vingt-neuf ans, tourné de trois quarts à gauche, enveloppé dans un manteau à fourrure et coiffé de la perruque à la Louis XIV.

C'est ainsi que le décrit Robert Dumesnil, d'après la gravure qu'en avait faite Claude Lefebvre lui-même. Le portrait est dans un ovale, avec les angles teintés horizontalement; sur la bordure se trouve l'inscription : « Carolvs Patin, doctor medicus Parisiensis, æt. 29, 1662. » Au-dessous, dans un appui, on lit : *in effigiem,* etc., et quatre vers latins de François Ogier. On connaît trois états de cette planche en taille-douce, dont un portant : « æt. 30, — 1663 », était destiné à prendre place en tête du *Traité des tourbes combustibles,* imprimé à cette époque à Paris, in-4°.

La toile originale est indiquée au catalogue de la vente des tableaux du général Despinoy, qui eut lieu en 1850; mais la description de ce portrait (de 0m,89 sur 0m,80) laisse quelque doute sur l'identité : ici le personnage, assis devant un bureau sur lequel sont déposées des lettres et une montre, est en robe de chambre grise à ramages, et a une plume à la main.

Colbert (Nicolas), évêque de Luçon, plus tard évêque d'Auxerre (frère du ministre).

Gravé en 1663 par N. Pitau, in-f°, et en 1666 par Landry.

Priolo (Benjamin), historien.

Gravé par N. Pitau, 1663, in-4°.

Olier (Nicolas-Édouard), sieur de Nointel, grand audiencier.

Gravé par Poilly, in-f°.

Le Tellier (Charles-Maurice), second fils du chancelier, et qui

fut abbé de Lagny, archevêque de Reims, doyen des conseillers d'État.

Gravé par Van Schuppen en 1664, in-f°, puis par Nanteuil.

Colbert (Jean-Baptiste), le célèbre ministre. — Représenté en buste, vu de trois quarts à droite. — Toile que l'artiste présenta pour sa réception à l'Académie et qu'on retrouve au château de Versailles, cabinet des chasses.

Gravé par Benoît Audran, dans une bordure ovale, in-f°. — Cette gravure fut aussi l'un des deux morceaux de réception d'Audran à l'Académie.

Colbert (Michel), abbé et général des Prémontrés. — Daté de 1666.

Gravé par Van Schuppen, 1680, in-4°.

Louvois (le marquis de), chancelier, ministre d'État.

Gravé par Van Schuppen en 1666, in-f°, et par R. Gaillard dans la suite d'Odieuvre.

Parfait (Nicolas), abbé de Bouzonville, chanoine de Notre-Dame de Paris.

Gravé par N. de Poilly, 1666, in-f°, et par Edelinck.

Conrart (Valentin), de l'Académie française. — A mi-corps, tourné de trois quarts à gauche, assis devant une table et écrivant.

Gravé par L. Cossin, 1683, in-f°.

Montespan (Mme de), représentée en buste dans un ovale, sur fond noir; robe de satin rouge, brochée de soie et d'or, avec bordure de martre enroulée de perles. — Haut. 0m,60. Larg. 0m,55.

Collection du général Despinoy, vendue en 1850.

Magistrat en perruque bouclée et robe de chambre, assis devant une table. — Haut. 1m,18. Larg. 0m,90.

Au Musée de Caen. Provient de la collection Despinoy.

Portrait d'homme, vu à mi-corps, daté de 1667. — Haut. 0m,70. Larg. 0m,60.

Le personnage est tourné de trois quarts à gauche, vêtu d'une robe noire avec rabat blanc, et coiffé d'une petite calotte noire.

Au Musée du Louvre.

Chauveau (François), graveur ordinaire du Roi, représenté à mi-corps, de face, tenant une planche à la main.

Gravé par L. Cossin en 1668, in-f°. « Boudan, excudit, rue Saint-Jacques, à l'image Saint-Maur. »

Le buste a été aussi gravé par Edelinck, pour les *Hommes illustres* de Perrault.

Lecamus, musicien, représenté en pied, jouant du théorbe.

Warin (Jean), graveur général des monnaies. — En buste, enveloppé dans un manteau; tourné de trois quarts à droite.

Gravé par Edelinck, in-f°, et par Baléchou, pour Odieuvre.

Condé (Louis de Bourbon, — le grand).

Gravé par Lubin, in-8°.

Potier (René), seigneur et duc de Tresme; en buste, tourné de trois quarts à gauche; bordure ovale.

Gravé par Poilly, in-f°. — Au bas de la planche, on lit : « C. Febvre, pin. — N. Poilly, sculpsit. »

Pétau (Alexandre), conseiller au parlement de Paris.

Gravé par Pitau, 1669, in-f°.

Simiane-Gordes (L. M. Armand de), comte de Lyon, évêque duc de Langres.

Gravé par Van Schuppen, 1669, in-f°.

Coulanges (Mme de), née Dugué-Bagnols. — Toile de 0m,80 sur 0m,65. — Robe de satin rouge et écharpe de soie brochée d'or.

De la collection Despinoy, vendue en 1850.

Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de), représentée en buste, de trois quarts à droite, dans un ovale.

Gravé par Pelletier.

Grignan (comtesse de); — à mi-corps, dans un ovale. — Haut. 0m,79. Larg. 0m,62. Elle est en demi-toilette bleue, assise, accoudée sur un coussin de velours, et tient un petit chien de la main gauche.

Cette toile, exécutée pour Mme de Sévigné[1], était dans la collection du général Despinoy, vendue en 1850.

Serment, de Grenoble (Louise-Anastasie de).

Gravé par N. Habert, in-f°.

Aumont de Rochebaron (Louis-Marie, duc d'), premier gentilhomme de la chambre. — Toile de moyenne grandeur, 1670.

[1] Le 27 avril 1671, Mme de Sévigné commence ainsi une lettre à la comtesse de Grignan, sa fille : « Mr, Mme de Villars et la petite Saint-Gérand sortent d'ici et vous font mille et mille amitiés; ils veulent la copie de votre portrait qui est sur ma cheminée, pour la porter en Espagne... » (où le marquis de Villars était nommé ambassadeur).

Aumont (la duchesse d'), née de La Motte-Houdancourt; toile destinée à faire pendant à la précédente et portant aussi la date de 1670.

Un maître et son élève, toile de 54 pouces sur 42, vendue en 1772 (collection de La Live de Jully) moyennant 602#. — Elle est au Musée du Louvre depuis la dispersion du cabinet Sainte-Foix en 1782.

Un abbé d'âge mur, portant la moustache et la royale, donne une explication à un jeune garçon; les deux personnages, vus à mi-jambes, sont de grandeur naturelle.

Ce tableau a été longtemps attribué à Van Dyck, mais on a reconnu depuis qu'il est bien de Lefebvre, lequel en avait d'ailleurs fait une reproduction signée, vendue 1,001 francs à une vente Lebrun en 1811. Par contre, on a attribué à C. Lefebvre un portrait de Turenne (Musée de Versailles), qui est en réalité de Charles Le Brun.

Chaulnes (la duchesse de), née Le Féron, veuve de Saint-Mégrin. — Toile de 1m,40 de haut. sur 1m,03.

Représentée assise dans un fauteuil de velours rouge, en robe de satin jaune et manteau doublé d'hermine.

Collection du général Despinoy, vendue en 1850.

Vertus (Catherine de Bretagne, demoiselle de). — Haut. 0m,79. Larg. 0m,86.

En buste, sur panneau ovale; fond vert, fleurs peintes par Baptiste Monnoyer aux angles.

Collection Despinoy.

Le Puget, sculpteur. — Toile de 48 pouces sur 39, qui a fait partie de la galerie Chevigné; vendue 210# en 1773.

Ballard (Robert), imprimeur de musique.

Personnage portant perruque, rabat et manteau, vu de trois quarts, tourné vers la gauche, et tenant un livre de la main gauche.

Gravé par Cl. Duflos, in-f°. — Le portrait est dans un ovale, avec des armoiries au milieu de la tablette. La légende en lettres capitales, autour de l'ovale, porte : « Robert^s Ballard consul^is jurisdic^nis Præfec^s, an : 1666. Regis christianis^mi musi^cæ monotypograp^s necno. in psal^is cap^lae no^tat^or. Ad. an. 1672. » Au-dessus de la tablette, à gauche : « Le Feburc pinx. », et à droite : « Cl. Duflos, sculp. »

Montausier (C. de Sainte Maure, duc de).

Gravé par Grignon, grand in-f°.

Bouillon (Marie-Anne Mancini, duchesse de). — Représentée à mi-corps, encadrée dans une guirlande de fleurs, peinte par Baptiste Monnoyer. — Haut. 1m,19. Larg. 0m,98.

Ce portrait est considéré par l'abbé de Fontenai et par d'Argenville comme un des chefs-d'œuvre du peintre; il a figuré dans la collection du général Despinoy.

La Meilleraye (Hortense Mancini, duchesse de).

Représentée en buste dans un ovale. — Haut. 0m,59. Larg. 0m,49.

Collection du général Despinoy.

Bernard (Samuel), peintre ordinaire du Roi.

Gravé par P. Van Somer.

Corneille (Thomas), de l'Académie française.

Représenté en buste, de face; manteau noir sur fond rougeâtre.

Une copie de ce portrait se trouvait dans la collection Despinoy, vendue en 1850.

Harlay de Chanvalon (François), qui fut archevêque de Rouen, puis de Paris, et membre de l'Académie française.

Gravé par Michel Lasne, in-f°, par Duflos, in-4°, et par N. de Larmessin.

Amelot de Mauregard (Jacques), premier président à la Cour des aides.

Gravé par Poilly, in-f°, et par R. Nanteuil.

Piles (Roger de), conseiller honoraire de l'Académie de peinture.

Gravé par Claude Lefebvre, in-f°, comme l'indiquent d'Argenville et Basan.

Seignelay (Jean-Baptiste Colbert, marquis de), vice-protecteur de l'Académie de peinture.

Guillet de Saint-Georges dit que ce portrait a été copié au dix-huitième siècle par Nattier.

Lefebvre (Mme), mère du peintre.

Portrait gravé par Cl. Lefebvre à l'eau-forte, et aussi par Martinez, in-f°.

Lefebvre (Claude), le peintre.

Représenté à mi-corps, de profil à droite et regardant de face; l'artiste porte rabat et manteau; il a la main gauche relevée sur la poitrine.

Gravé à l'eau-forte par lui-même, jolie pièce sans marque,

décrite dans le *Peintre-graveur* de Robert Dumesnil (0m,240 sur 0m,188).

Lefebvre (Mlle), fille aînée du peintre, laquelle devint Mme de La Valette.

Elle a un peigne à la main et est occupée à coiffer un de ses jeunes frères; le sujet se reproduit dans un miroir placé au fond de la chambre.

Couperin (François), jouant de l'orgue.

Dans un groupe figure, comme nous l'avons dit ailleurs, la seconde fille de Claude Lefebvre à laquelle Couperin donnait des leçons de musique.

Ce tableau est au Musée de Versailles.

Lhuillier dit Chapelle (Claude-Emmanuel). — Toile de 0m,47 sur 0m,60.

Portrait à mi-corps, qui se trouve dans la collection du duc d'Aumale. Il provient de la collection Lenoir.

Hosdier (Jacques), conseiller du Roi.

On a de ce portrait une gravure in-f° signée : « Mariette, 1682; — chez Trouvain. »

Le Nain de Tillemont (Sébastien), érudit, historien.

Peint à trente-six ans, à mi-corps, de trois quarts à droite.

A été gravé dans un ovale par Gaillard, in-4°.

Boudan (Alexandre), imprimeur en taille-douce (beau-père du graveur J. Lenfant). — Représenté à mi-corps, de trois quarts, éclairé à droite et regardant à gauche; il est nu-tête, vêtu d'un justaucorps avec rabat, et un petit manteau est jeté sur l'épaule droite.

Le portrait de Boudan, qui a appartenu à Mariette, avait été gravé par Cl. Lefebvre, in-4°. — C'est une eau-forte légèrement touchée et peu finie, comme le constate Robert Dumesnil. Sous le trait carré, on lit : *Cl. Le Febure pinxit et sculpsit,* et plus bas, en majuscules anglaises : *Iconopola Lutetiæ.* — On connaît deux états de cette planche : dans l'un, le fond est teinté de traits horizontaux très espacés : dans le second, les intervalles sont remplis d'autres traits qui ôtent au fond l'aspect clair du premier état[1].

Il existe une autre gravure de la même toile, par Isaac Sarrabat, in-f°.

[1] Robert Dumesnil, *le Peintre-graveur français,* t. II et XI.

Bussy-Rabutin (Roger, comte de), peint à cinquante-cinq ans, en 1673.

Représenté de trois quarts, tourné à droite et regardant de face; il porte perruque à la Louis XIV et armure.

Gravé par Edelinck, in-f°, et par R. Gaillard, in-4°.

Maintenon (Mme de), assise sur un coussin de velours cramoisi, et se regardant dans un miroir tenu par un Maure. 1674. — Toile de 1m,05 sur 0m,89.

Collection du général Despinoy.

Rohan, prince de Soubise (François de), second fils d'Hercule, duc de Montbazon.

Gravé par Jacques Grignon, in-f°.

Fortin de la Hoguette (Hardouin), qui fut évêque de Poitiers et archevêque de Sens.

Gravé par Habert en 1703, in-f°.

Montmorency, duc de Luxembourg (François-Henri), maréchal de France.

Représenté en buste, de trois quarts à gauche; cuirasse, cravate brodée.

Toile ovale, haut. 0m,37, long. 0m,30; elle a figuré à l'Exposition des portraits nationaux de 1878 et appartenait à M. Opigez, de Paris.

La trace de bon nombre des portraits que nous venons d'énumérer serait difficile à retrouver; quelques-uns, après avoir passé des familles dans des cabinets d'amateurs, ont reparu dans des ventes publiques pour être dispersés de nouveau; mais la plupart — on l'a vu — ont été reproduits par la gravure, qui nous offre d'excellentes tailles-douces de Van Schuppen, de B. Picard, d'Edelinck, de Landry, de J. Lenfant, de Poilly. On en a d'autres encore, par Coëlmans, Lombart, Boulanger, Sarrabat; mais nous ne pouvions les citer toutes. Enfin, les quelques pièces que Lefebvre a lui-même gravées à l'eau-forte ne sont pas les moins recherchées.

Comme les membres de sa famille, le peintre signait indifféremment Lefebure ou Lefebvre; ses toiles portent ordinairement ce monogramme :

Sur les planches reproduisant ses peintures, les graveurs ont écrit tantôt C. Lefebure, Le Febure et même C. Febvre.

Il nous faut revenir un peu en arrière pour noter quelques œuvres de l'époque où l'artiste n'avait pas encore abandonné les sujets historiques.

Après avoir peint un *Saint Pierre* et des panneaux destinés au cabinet de l'évêque de Luçon, son protecteur, il fit en 1661 une *Nativité* pour l'ermitage de Franchard, situé dans la forêt de Fontainebleau, et les *Quatre évangélistes*, qu'on plaça au prieuré de Passy-Villebéon, en Gâtinais : c'étaient des commandes pour le compte du Roi[1]. Lefebvre avait exécuté vers la même époque au noviciat des Jacobins de Paris, dans le faubourg Saint-Germain, une grande composition représentant l'*Éducation des novices*, qui resta en place jusqu'en 1791.

Périès parle aussi[2] de plusieurs *Vierges*, de *Saintes Familles* et d'un *Saint Bruno*, qui auraient été gravés.

Si nous ajoutons que le Musée de Saint-Pétersbourg possède une miniature à l'huile de notre artiste, à qui l'on attribue un portrait de Molière aux trois crayons, conservé dans la collection Valferdin[3]; enfin, qu'il a passé depuis une trentaine d'années dans les ventes d'estampes trois ou quatre de ses dessins originaux à la plume ou à la sanguine rehaussée de blanc[4], nous aurons épuisé la liste des travaux qu'on connaît de lui.

Quelque éloigné que nous puissons être encore de l'ensemble de son œuvre, un tel bagage artistique suffit pour mettre en relief le tempérament laborieux de Claude Lefebvre, dont la période de production n'a pas duré vingt ans.

[1] Champollion-Figeac, *le Palais de Fontainebleau*, p. 374.

[2] Article *Lefebvre*, dans la *Biographie universelle* de Michaud.

[3] Ce dessin représente Molière à mi-corps, un livre à la main et la tête tournée à gauche (ovale, H. 0m,37, L. 0m,29). Il a figuré à l'Exposition des dessins des maîtres anciens organisée à l'École des Beaux-Arts en mai-juin 1879.

[4] Ventes Vignères, 1860 à 1878. — Les dessins de Cl. Lefebvre sont très rares. Il s'en trouvait certainement parmi le millier d'études de Le Brun et de ses élèves, qui est mentionné dans le procès-verbal de levée des scellés apposés dans l'appartement du maître, aux Gobelins (10 mars 1690). Un certain nombre de dessins de Le Brun, de Mignard, de Champaigne, de C. Lefebvre et autres, ont été détruits aussi dans l'incendie de l'atelier de Boulle, ébéniste du Roi, place du Louvre, le 30 août 1720. (Bibliothèque nationale, manuscrits, papiers de Cotte.)

V

Son talent a été souvent apprécié, et les critiques s'accordent à lui reconnaître une réelle supériorité dans son genre.

L'abbé de Marolles, citant à la fois Gilbert Sève et Lefebvre, juge assez fadement que

Dans leur douce manière on voit de la grandeur ;

Jal fait observer avec raison que la manière de Lefebvre est plutôt énergique que douce, et qu'elle a moins de grandeur que de naturel et de vigueur.

Mariette, de son côté, à propos de François de Troy, dit aussi que ce dernier ayant « étudié sous le célèbre M. Lefebvre », il n'est pas étonnant que l'élève se soit approprié pour ainsi dire sa manière de peindre, et que le faire des deux artistes ait beaucoup de conformité. Cette conformité existe-t-elle réellement, et M. Charles Blanc n'est-il pas fondé à y contredire? De Troy, remarque le critique, manie le pinceau avec plus de douceur et de mollesse ; sa manière se rapproche plutôt de Mignard. Au contraire, Claude Lefebvre procède naïvement, mais sûrement; sa touche est ferme, pâteuse ; elle accuse les méplats, rend à merveille non seulement le ton juste des chairs, mais leur morbidesse, leur tissu, leur imperceptible rugosité : de Troy séduit les gens du monde parce qu'il paraît plus fin, qu'il est plus propre et plus moelleux ; Lefebvre plaît aux artistes par son coloris savant et vrai, ses teintes fraîches, brillantes, sans affectation. Habile à saisir la ressemblance, on a dit qu'il donnait avec l'expression le caractère même de ses personnages.

Charles Blanc apprécie d'ailleurs fort justement les deux seules toiles de notre artiste que possède le Musée du Louvre : le *Précepteur et son élève* et le *Portrait d'homme vu à mi-corps*. Dans la première, l'intérêt se concentre exclusivement dans les têtes, merveilleusement traitées; les plis du manteau recouvrent un corps mal dessiné, les mains laissent à désirer... Et malgré cette espèce de dédain des détails, c'est un tableau remarquable[1].

[1] Claude Lefebvre travaillait comme la plupart des peintres de portraits en

« Quand on regarde à quelque distance le portrait d'homme qui est en face, on est surpris de l'extrême vérité du ton des chairs; la tête est pleine de vie, la bouche sourit finement, l'œil est humide, éclairé par l'intelligence, et il cligne sous le rayon lumineux qui le frappe... Seules les ombres, peintes avec du noir et trop parfondues, rappellent la tradition française. »

L'expression vivante des physionomies n'est pas moins accusée dans les portraits de Colbert et de Couperin, conservés à Versailles.

Il y a là des qualités maîtresses capables de justifier la haute estime accordée aux œuvres de Claude Lefebvre, qu'on avait surnommé de son vivant le Van Dyck français. Le temps n'a pas réformé le jugement de ses contemporains; et, quoiqu'on ait fait ensuite le même honneur à Largillière, que distinguaient des qualités différentes, M. Charles Blanc a pu affirmer que « par la fermeté de son exécution, la justesse de sa couleur et l'accent de la vie, Lefebvre est resté supérieur à tous ceux qui en Angleterre et en France ont couru la carrière de Van Dyck ».

Th. Lhuillier,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Melun.

XXIII

SCULPTURES SUR BOIS AU CARROI DORÉ

(ROMORANTIN)

On peut croire qu'une ville importante au seizième siècle et demeurée depuis en dehors des communications, autant que faire

vogue, apportant tous ses soins à peindre la physionomie de ses personnages et chargeant ensuite son frère d'achever les accessoires, vêtements, draperies, meubles, etc.

C'est ainsi qu'Hyacinthe Rigaud conserva auprès de lui pendant plus de trente ans un de ses anciens élèves, Charles Sévin de la Penaye, qui lui rendait les mêmes services. Sévin, lui aussi, était de Fontainebleau. Né le 16 novembre 1685, il est mort à Paris le 18 mars 1749. Grâce à M. le vicomte de Grouchy (*Revue de l'art français*, 1891), on sait que Rigaud récompensa son collaborateur anonyme en lui assurant, par contrat notarié du 9 mai 1733, le revenu viager d'une action de la Compagnie des Indes.

se peut, doit être singulièrement riche en épaves du passé. Au contraire, on les a sacrifiées aux moindres considérations utilitaires, et le vieux Romorantin a presque entièrement disparu. Son dernier vestige, c'est l'endroit connu sous le nom de Carroi doré, dont le *Magasin pittoresque* a publié une vue d'ensemble en 1868, page 320.

Les trois maisons qui en font l'intérêt sont la propriété de particuliers ; l'hôtel Saint-Pol, bien entretenu depuis peu, a été défiguré ; sa façade, en briques jadis émaillées, est encore ornée de débris de sculptures en pierre remarquables ; on y voit, entre autres, le porc-épic héraldique. C'est de son premier étage que fut lancé le tison enflammé qui fit à François Ier sa malencontreuse blessure, le jour des Rois de l'an 1521.

Cette qualification de *Carroi doré* provenait de la couverture en lames de plomb doré d'un bâtiment en bois, grange aujourd'hui. Depuis la fin du siècle dernier, sa brillante couverture a disparu, et un grenier vulgaire remplace le premier étage.

De chaque côté de la grande porte subsistent deux gros piliers en bois consumés par le temps, où on distingue tant bien que mal deux bas-reliefs, dont j'ai tenté la restitution, qui prochainement sera impossible à essayer de nouveau (1).

1° Sur le pilier de droite, saint Michel terrasse le Démon : c'est celui qui se distingue le mieux. Il mesure 0m,55 sur 0m,35 de largeur. A droite, en retour sur la rue dont ce pilier fait l'encoignure, saint Jean, tenant l'Agneau symbolique. Cette figure est ridiculement courte ; il est à présumer que, par la suite, on a voulu faire des pieds dans les plis du manteau, et que le personnage était primitivement agenouillé. 0m,50 de haut sur 0m,30 de largeur.

Du côté gauche, l'Annonciation est représentée sur tout le haut. Cette composition est imprévue ; une tête de diable la surmonte ; au-dessous, deux canards fantastiques soutiennent du bec les draperies du baldaquin, tandis que l'Ange tourne le dos à la Madone. 1 mètre de haut sur 0m,80 de largeur. La circulation est active par la rue de gauche, et le frottement des voitures a usé la draperie de l'Ange.

C'était dans ce bâtiment qu'était le dépôt des sceaux quand la cour séjournait à Romorantin : il était désigné sous le nom de la

(1) Voir ci-contre, planche XVI.

Planche XVI

SAINT MICHEL VAINQUEUR DU DÉMON

Page 512

L'ANNONCIATION

Chancellerie. Les murs d'enceinte, dont il reste des vestiges, étaient peu éloignés du Carroi doré; la porte Lambin donnait accès de ce côté.

Je dois ces informations sur l'ancienne destination des bâtiments du Carroi doré à l'obligeance de l'érudit archiviste de la ville, M. Delaune. Cet archéologue a trouvé, dans une liste des chanoines de Romorantin au seizième siècle, le nom du célèbre orfèvre-graveur orléanais Étienne Delaune. Il semblerait que cet artiste ait reçu ce canonicat de la munificence royale; ce fait rentrerait dans les habitudes d'un temps où le Primatice avait été pourvu d'une abbaye et son rival, le Rosso, d'un canonicat.

Lov. Scribe,
Membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art, à Romorantin.

XXIV

LES PORTRAITS DE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAGNE.

Dans la notice que nous avons soumise, l'an dernier, à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements [1], sur Jean-Baptiste de Champagne, nous avions eu surtout en vue d'éclairer la vie et la succession de ce célèbre peintre, à l'aide de documents trouvés aux Archives du royaume, à Bruxelles, et de rectifier les faits avancés un peu à la légère par nos devanciers.

Notre travail laissait subsister quelques lacunes. Nous allons essayer d'en combler une aujourd'hui et d'appeler l'attention sur les portraits que nous connaissons de Jean-Baptiste de Champagne.

La curieuse publication de M. Henry Jouin, *Musée de portraits d'artistes* [2], signale une peinture, par J. Carré, au Musée de Versailles, et un dessin, par Philippe de Champagne, au Musée du Lou-

[1] Quinzième session (1891), p. 526-555.
[2] Paris, Laurens, 1888, in-8°, p. 29.

vre. Nous connaissons, dans des établissements publics, deux autres peintures ou dessins qui représentent Jean-Baptiste à des époques et dans des poses différentes. La valeur de ces diverses œuvres est très réelle; il serait inutile d'en faire l'éloge. Mais, comme elles ne paraissent pas très connues, il ne sera peut-être pas superflu de les décrire sommairement.

1. — *Musée de Versailles.*

Sous le n° 3584, dans ce Musée, on conserve une peinture de 1m,16 sur 0m,89, représentant Jean-Baptiste de Champagne assis, appuyé sur une Bible, tenant de la main droite un portecrayon et de la gauche un dessin figurant la lapidation de saint Étienne. Ce portrait est de Jacques Carré, peintre peu connu, mais qui n'en fit pas moins partie de l'Académie; cette toile fut précisément son morceau de réception, en 1682. Jean-Baptiste de Champagne, sans doute son ami, était mort l'année précédente, et il voulut en conserver les traits fidèlement, avant qu'ils s'effaçassent de sa mémoire. Il est vraisemblable d'ailleurs que, pour parvenir à son but, Jacques Carré se fit communiquer, par la veuve de l'artiste, quelque ébauche ou dessin qui lui permit d'assurer la véracité du portrait qu'il offrit aux membres de l'Académie.

2. — *Musée du Louvre.*

Parmi les dessins non exposés du Musée du Louvre, il en est un qui représente Jean-Baptiste de Champagne, par son oncle Philippe. C'est une sanguine pleine de charme et de saveur, qui peut dater de 1656 environ : le neveu avait alors environ vingt-cinq ans. Ce portrait a été reproduit par M. Henry de Chennevières, dans ses *Dessins du Musée du Louvre*[1], tome II. Le compagnon qui a été donné à Jean-Baptiste par le peintre n'est autre que Nicolas de Plate-Montagne, également son élève, peintre et graveur originaire comme lui des Pays-Bas, et également né en 1631. L'identité des âges a sans doute frappé Philippe de Champagne, qui aura voulu grouper les deux jeunes artistes dans la même représentation.

[1] Paris, 1882, in-4°.

Planche XVII. Page 514

PORTRAITS DU PEINTRE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAGNE
ET DE GENEVIÈVE JEHAN, SON ÉPOUSE

3. — *Musée de Rotterdam.*

La dernière édition du catalogue du Musée Boymans, à Rotterdam, publiée par M. Haverkorn van Rijsewijk, en 1883, mentionne sous le n° 56 un tableau de Philippe de Champagne, intitulé : *Portrait de deux artistes* (*deux frères*). Il est daté de 1654. Si l'on compare la toile de Rotterdam avec les dessins du même artiste que nous venons de retrouver au Musée du Louvre, on ne peut manquer d'être frappé de l'analogie ; il ne peut donc y avoir de doute sur l'identité des deux personnages dont le Musée de Rotterdam possède les portraits. Ce sont bien Nicolas de Plate-Montagne et Jean-Baptiste de Champagne.

4. — *Musée Britannique.*

Enfin dans la collection de dessins anciens des maîtres flamands que possède le British Museum, se trouve une curieuse œuvre d'art de Jean-Baptiste de Champagne, qui nous a laissé, sur un carton de 0m,24 de haut sur 0m,19 de large, la double représentation de lui-même et de Geneviève Jehan, sa femme [1]. Leur mariage avait été contracté en 1667 ; le dessin a été fait dix ans après, en 1677, comme l'artiste a pris soin de l'indiquer au bas par une annotation de sa propre main : « Jean Baptiste de Champagne peintre ordonnataire du Roy et Geneviefe Jan son espouse désigné an 1677 [2]. » Tous deux sont vus en buste et de profil à gauche ; lui au premier plan, avec sa chevelure abondante, son œil doux, son teint maladif, sa très courte moustache ; elle au second plan, une partie de la figure dissimulée par celle de son mari, avec son nez pointu, sa bouche fuyante et son menton rond, des traits qui ne sont ni altiers ni communs, et une simplicité qui trouve sa meilleure

[1] Dans son travail intitulé *Philippe de Champagne et ses relations avec Port-Royal*, notre ami M. Henri Stein, trompé par une erreur de catalogue, a cru qu'il s'agissait du portrait de Philippe de Champagne et de sa femme. (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 15e session, 1891, p. 644.) L'erreur n'a pas été répétée dans son tirage à part.

[2] Voir pl. XVII, p. 514.

origine dans l'exactitude la plus conforme au modèle dont s'est inspiré l'artiste son mari.

Nous avons pensé que l'on nous saurait gré d'avoir produit ci-contre une photographie de ce très intéressant dessin, assurément peu connu.

ALPHONSE GOOVAERTS,

Archiviste adjoint du royaume de Belgique, membre correspondant de la Société historique et archéologique du Gâtinais, à Fontainebleau.

XXV

QUELQUES PEINTURES ANCIENNES

DANS LES ÉGLISES DU DIOCÈSE DE BEAUVAIS.

L'archéologue qui visite nos bords de l'Oise et les églises d'un style parfois considérable qui abondent en cette région favorisée constate avec désenchantement que les restes de peintures murales y sont devenus fort rares. La raison est aisée à découvrir. La manie du badigeonnage dont Noyon, Senlis, etc., ont été affligés, a remplacé par une sorte de bave épaisse les décorations polychromes que les treizième et quatorzième siècles aimaient à appliquer sur les parois des chapelles et sur les voûtes ; ou bien le mauvais goût, trouvant fade la tonalité ancienne, a recouvert les figures et les scènes sacrées d'autrefois par les heurts d'une coloration crue et mirlitonesque.

Cette rareté même est un motif de plus pour protéger les reliques de ces peintures qui étaient l'une des manifestations du génie artistique de nos pères.

I. *Angicourt,* commune fort modeste du canton de Liancourt, assiste sans pouvoir y remédier aux écroulements de son église, l'une des plus remarquables du Beauvaisis.

Parmi les notes que nous avons recueillies sur cet édifice, nous soulignerons celle-ci : des peintures d'une gamme douce couvraient les chapiteaux et une partie des murs où elles laissent encore soupçonner le jugement (?), la trahison de Judas et la légende toujours populaire de saint Nicolas. Les teintes employées sont le jaune, le bleu, le vert, et un rouge lie de vin. On aimait, dans cette contrée riche en châteaux, ce système d'embellissement.

On constate déjà à Angicourt comme les artistes délicats de jadis savaient user avec une habile discrétion du secours que la couleur prête à l'architecture pour accentuer les lignes, détacher les motifs d'ornement et accroître l'air mystérieux de l'ensemble.

II. *Bray-sur-Onette,* hameau de Rully, canton de Pont-Sainte-Maxence, a gardé, outre la très élégante chapelle du prieuré que fondèrent en cet endroit les Bouteillers de Senlis, une petite église du treizième siècle non dénuée de caractère. On trouve encore dans le bras de croix méridional de cette église un autel en pierre du treizième siècle formé d'une table engagée et de deux colonnettes. La tranche de la table était décorée d'un rinceau rougeâtre.

On notera à la chapelle du prieuré, tranformée aujourd'hui en grange, des croix de consécration de la seconde moitié du treizième siècle. Ces croix aux extrémités tréflées sont encadrées dans un quadrilobe que circonscrit un cercle ; la couleur dominante est le rouge.

Nous signalerons des croix du même genre à Ourscamps, à Noël (Noë) Saint-Martin, dont l'église romane, dressée sur le bord d'une vallée demi-sauvage, ne mérite pas l'abandon auquel elle semble condamnée, etc.

Ces croix de consécration ont inspiré aux architectes éminemment pratiques de nos pays un motif architectural que je crois devoir signaler. Les constructeurs de Trumilly (canton de Crépy), ou plutôt les maçons de pierre du treizième siècle qui donnèrent un nouveau développement à l'édifice roman primitif, imaginèrent de ménager dans l'épannelage du fût de leurs colonnes une sorte de tableau quadrangulaire terminé par un fronton fleuronné, lequel reçut certainement une représentation peinte d'un apôtre.

III. *Bury,* canton de Mouy. Il est « probable », dit Eug. Woillez dans son *Archéologie des monuments de l'ancien Beauvaisis pendant la métamorphose romane,* que l'intérieur « de cette nef était

« décoré de peintures comme le tympan du portail latéral. Il serait « difficile cependant d'en trouver la preuve positive sous le badi- « geonnage jaune rayé de lignes blanches qui couvre uniformé- « ment l'intérieur de cette nef. » Cette remarque est-elle exacte? Les lignes d'appareil, blanc sur fond jaune, sont l'un des procédés que les ornemanistes du moyen âge employaient volontiers. Voir Longpont (Aisne) [1].

IV. *Cambronne-lez-Clermont*. M. Eug. Woillez, dans l'ouvrage cité *suprà* (p. 8 et 9, et pl. IV *bis*, 2), a signalé les peintures murales de l'église de Cambronne. « On aime, dit le consciencieux archéo- « logue, on aime à constater que le badigeon moderne ait respecté « jusqu'à présent l'intérieur de cette église, dont le chœur offre « encore des traces d'anciennes peintures à fresque. Dans son col- « latéral nord, on peut reconnaître les Saintes Femmes au tom- « beau. Mais ces peintures, comme quelques figures de saints sur « les pendentifs des arcades du chœur, ainsi que les symboles des « quatre évangélistes qui ornent ses voûtes, sont peu remarquables « ou peu apparentes. Il n'en est pas de même de la fresque qui se « voit aussi dans le chœur sur la partie inférieure du mur oriental « du clocher (IV *bis*, 2). Elle représente une partie du jugement « dernier. Ces fresques portent le cachet du treizième siècle : elles « sont simples et bien peu brillantes; l'ocre jaune, le brun rouge, « le bistre et la couleur de chair en font tous les frais. Il paraît que « tout l'intérieur du chœur était orné de ce genre de décoration. « Les chapiteaux et les archivoltes des arcades en offrent encore « des traces très sensibles... »

N'est-ce point vieillir trop ces fresques de les attribuer au treizième siècle? Un examen patient sur les peintures de Cambronne permet de distinguer plusieurs couches et époques de fresque : en dessous une teinte blanchâtre plus ancienne; par-dessus une autre appliquée.

Les arabesques, qui me semblent plus anciennes, sont tracées par le rouge et le blanc, séparés par un trait noirâtre; le vert est bordé de blanc.

V. *Cinqueux*, commune du canton de Liancourt, a reçu à la voûte de son chœur une décoration semblable à celle de Cambronne

[1] A Longpont, appareil blanc sur fond jaune.

qui est peu distant, de Mogneville, etc. Un peintre du quatorzième siècle a dessiné en couleurs sur les compartiments de la voûte les symboles des quatre Évangélistes : l'homme ailé, le lion, le veau et l'aigle, avec des phylactères. Cette façon de faire planer au-dessus de l'autel la figure des Évangélistes semble avoir été dans les traditions liturgiques de nos pères : en Provence, les trompillons sur lesquels reposent les coupoles centrales sont ornés des représentations sculptées des Évangélistes.

Nous voyons aussi ces symboles orner la voûte du chœur de Morienval, les chapelles des fonts à Creil (quinzième siècle), à Saint-Leu d'Esserent (*dito*), à Noël-Saint-Martin.

Cinqueux est, pour le dire en passant, un monument à étudier où l'époque de transition s'est greffée sur le roman primitif.

VI. *Duvy*. A l'église de Duvy, canton de Crépy, le chœur primitif a été transformé en sacristie. Il mérite d'être étudié, à cause de ses caractères très archaïques : voûte en berceau, sorte de niche creusée sur la droite (? armariole), fenêtre solitaire escortée de deux oculi à l'orient, et de quelques restes de peintures : étoiles, rosettes, lignes d'appareil brun rouge sur jaune rosé.

VII. A *Fulaines,* hameau de Marcuil-sur-Ourcq, canton de Betz, l'archéologue parvient encore à découvrir, servant de vestibule-hangar, un débris d'église des douzième, treizième et seizième siècles.

A la façade, l'un des chapiteaux qui supportaient les archivoltes du petit portail roman porte, symbolisme ou caprice d'imagination, deux sirènes, têtes de femme à corps d'oiseau. A l'intérieur, le mur du nord laisse soupçonner le martyre de sainte Euphémie, la patronne de l'église, tombant, ce semble, d'une roue que tournent trois bourreaux aux jambes nues. A côté, une pioche rappelle peut-être comment Ermagoras, évêque d'Aquilée, veilla à la sépulture de la Bienheureuse. Le dessin, les chairs avec leurs meurtrissures et les vêtements se détachent en brun rouge plus ou moins intense sur un fond jaunâtre. Le cadre qui enveloppe cette scène est formé de torsades en S allongée, et terminé à ses angles par deux cercles concentriques dont l'intervalle est rempli de demi-cercles adossés brun rouge.

VIII. *Mogneville*. L'église de Mogneville, près de Liancourt, dans un site charmant, attire et retient longtemps l'archéologue.

On y surprendra plusieurs restes de peintures dignes d'étude.

Des chapiteaux montrent des animaux jaunâtres étendant des ailes lilas relevé de blanc. Les compartiments de la voûte du chœur ont reçu une décoration d'un sens liturgique très approprié : ce sont les quatre animaux du tétramorphe. Il en est demeuré le veau de saint Luc peint de couleur jaune chamois relevé de rouge. La rencontre des arcs elle-même est ornée de lignes rouge et bleu entrecroisées sur un fond rosé dont les compartiments sont piqués à leur centre d'un point brun rouge.

IX. *Plailly*. L'église de Plailly, douzième, treizième et quatorzième siècle, a reçu au quinzième ou seizième siècle sur les piliers monocylindriques de sa nef romane des croix de consécration d'un caractère distingué et décoratif. Dans un encadrement, formé par la superposition d'un losange sur un rectangle, une figure d'apôtre, aux yeux doucement ouverts, à la barbe pendante, tient une croix simple, rappelant le texte de saint Paul aux Éphésiens : *Super fundamentum apostolorum.*

On rencontrera des croix de consécration semblables à Thury en Valois [1].

X. *Rieux*, canton de Liancourt. L'église à demi ruinée, qui a été bâtie ou remaniée du onzième au quatorzième siècle, offre pour l'étude de la peinture murale plus d'un document. Voici les détails que je me permets de signaler davantage à mes patients collègues.

L'endroit (débuts du quatorzième siècle) où l'on a ménagé depuis une sacristie était, comme une piscine semble l'indiquer, une chapelle qui avait pour vocable probablement saint Jean-Baptiste, le patron des vignerons. Les murs de cette chapelle ont conservé quelques linéaments de peintures à fresque d'un dessin élégant, d'un mouvement dramatique et de tons charmants, lesquels représentent entre autres les épisodes principaux de la vie de saint Jean-Baptiste et du martyre de sainte Catherine d'Alexandrie [2].

J'ai trouvé grande joie à les calquer au péril de mes membres, et mon excellent ami M. Adam en a fait une réduction très scrupuleusement exacte que l'on trouvera ci-contre en partie. Les couleurs sont : un fond jaunâtre, des linéaments brun rouge, encadrant

[1] Et, s'il m'en souvient, à Champagne-sur-Oise.
[2] Voir ci-contre, pl. XVIII.

Planche XVIII

SAINT JEAN-BAPTISTE

PEINTURE MURALE A BIEUX (OISE)

les scènes ou cernant les personnages, et certains vêtements bleus.

A quelle époque faut-il reporter ces peintures? Le dessin qui court dans les moulures, la forme du trône de l'empereur Maximin, et surtout les costumes, cheveux tombant sur les épaules ou serrés dans une résille, jupe pendant jusqu'à terre, surcot fendu sous les bras, capuchon, sentent le premier quart du quatorzième siècle. On se rappelle devant ces tableaux de l'histoire de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine d'Alexandrie ce que l'historien des Francs Grégoire (liv. II, chap. XVII) rapporte de saint Namatius : « Comme « il voulait orner les murs du fard, des couleurs, il tenait le livre « sur sa poitrine, lisant les histoires des actes des anciens, indi- « quant aux peintres ce qu'ils devaient de préférence reproduire « dans les passions [des martyrs]. »

Il convient aussi de noter à Rieux la décoration des détails architecturaux : colonnes, archivoltes, piscine; la voûte dont les intrados sont peints alternativement en bleu et en rouge; et une rencontre d'arcs diagonaux où un croisillé rouge et de petits rectangles blancs s'enlèvent harmonieusement sur un fond jaunâtre.

XI. *Saint-Christophe en Halatte*, canton de Pont-Saint-Maxence. On connaît assez le prieuré de Saint-Christophe, où Jean le Bon établit l'ordre de l'Étoile. L'église, douzième et treizième siècle, a gardé à son chœur, surtout, des linéaments de peintures du treizième siècle.

Sur un fond jaune chamois, le décorateur du quatorzième siècle a tracé un appareil formé d'un trait blanc. Les moulures des chapiteaux tranchent par des filets rouges.

Les croix de consécration sont pattées de rouge et encadrées par un cercle de même couleur. Il ne faut point oublier ce mot AGLA, peint au quatorzième siècle sur la paroi terminale du chœur. Faut-il lire AQVILA, qui rappellerait l'aigle de saint Jean?

XII. *Varinfroy*. A Varinfroy, « villa Refredi », canton de Betz, des peintures dessinant des rosaces, des grecques et des rinceaux apparaissent encore autour du tiers-point des arcades maîtresses.

XIII. *Vanchelles*, canton de Noyon. Nous avons rencontré il y a bien longtemps déjà, sous le clocher, une bordure ainsi composée: entre deux larges filets rouges court un chapelet de cercles mi-partis rouges et bleus, lesquels portent l'Agneau traditionnel avec l'étendard.

XIV. *Villers-Saint-Paul*, sur les bords de l'Oise, en amont de Creil, montre avec orgueil une église dont M. Eug. Lefèvre-Pontalis surtout a savamment analysé les styles.

Le bras de croix du midi, qu'une clôture de planches a transformé en sacristie, laisse voir encore sur ses murs un reste des épisodes principaux de la vie de saint Jean-Baptiste : un ange vole devant un personnage effacé, probablement la Vierge, à laquelle il donne comme signe la grossesse de sainte Élisabeth ; — la Visitation ; — du troisième tableau, rien ; — la naissance de Jean ; — un prêtre, c'est Zacharie à qui l'ange dit : Vous l'appellerez Jean.

Le fond sur lequel se détachent les personnages est rouge. Les autres couleurs sont le bleu gris, le vert, le jaune, le rose. Quel est le procédé qu'employaient ces artistes inconnus ?

D'abord la peinture est une peinture à fresque déposée à l'eau sur un enduit frais. Sur des fonds ainsi posés, l'artiste a procédé par traits francs, heurtés, laissant à la distance et au jour de l'édifice le soin de fondre les couleurs et de modeler les contours. *Sic* à la Danse des Morts de la Chaise-Dieu.

Saint Paulin de Nole raconte que ses églises développaient sur leurs murailles les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, de sorte, ajoute-t-il avec une douce poésie, « que ces représenta-« tions auxquelles la couleur donne une ombre de vérité, saisissent « les âmes rustiques, et font oublier la faim elle-même ».

Si les peintures anciennes de nos églises ne produisent pas sur nos âmes un effet aussi merveilleux, elles sont néanmoins une aide sacrée que le goût religieux de nos pères sut prêter à l'architecture et l'un de ces legs précieux que le culte du passé et un sens artistique véritable traitent avec une suprême révérence.

Le chanoine Eug. MULLER,

Délégué du Comité archéologique de Senlis (Oise).

XXVI

RECHERCHES ICONOGRAPHIQUES

SUR

CHARLES DE FRANCE,

DUC DE BERRY, DE NORMANDIE ET DE GUYENNE, FRÈRE DE LOUIS XI.

L'iconographie du quinzième siècle, malgré les efforts de Vallet de Viriville et de ceux qui le suivent aujourd'hui dans cette voie, promet encore quelques découvertes, croyons-nous; nous sommes loin d'avoir expliqué toutes les énigmes et répondu à toutes les hypothèses.

L'attention, naturellement, s'est portée tout d'abord sur la figure des rois, dont on voulait, en dépit des fantaisies d'un autre âge, posséder le profil exact. Mais les études, dans ce sens, n'ont pas été continuées assez loin pour que nous soyons aussi bien fixés, d'une manière définitive, sur la figure des reines, des princes du sang et des grands dignitaires de la cour.

Il est vrai de dire que, pour certains personnages, une recherche même approfondie amènera difficilement un résultat certain, tant sont variables et variées les formes sous lesquelles ils se présentent à nous, même dans l'art contemporain, et pour ainsi dire officiel. Je l'ai vérifié pour quelques-uns, et je voudrais me contenter de le montrer aujourd'hui pour l'un d'entre eux, Charles de France, fils de Charles VII et de Marie d'Anjou, qui eut, dans son existence courte, mais remuante, successivement les duchés de Berry, de Normandie et de Guyenne en partage. Plus connu sous le nom de duc de Guyenne, il mourut en 1472, à l'âge de vingt-six ans.

Nous connaissons deux portraits authentiques de Charles de France. Le premier, déjà signalé par M. Paul Durrieu, fait partie du groupe des membres de l'Ordre de Saint-Michel, où le frère du

Roi, par sa situation prépondérante dans le royaume, se trouve être très en vue. Le second, inédit jusqu'à présent, a été dessiné dans une très belle charte originale où le duc de Guyenne reçoit des mains du sénéchal Robert de Balsac les privilèges de la ville d'Agen.

Le premier est à Paris, à la Bibliothèque nationale, dans le manuscrit français 19819; le second est aux Archives municipales d'Agen, sous la cote AA. 14.

En décrivant la peinture historique du manuscrit 19819, dont M. Paul Durrieu fait remonter l'honneur au célèbre Jean Foucquet[1], cet érudit s'explique ainsi : « Jusqu'à présent, on ne possédait aucun renseignement iconographique quelconque concernant ce prince [le duc de Guyenne], dont la vie fut si agitée par les intrigues et sur qui une mort mystérieuse jette un certain intérêt romanesque. » Nous sommes heureux de pouvoir fournir un renseignement nouveau qui va nous permettre, sans doute, de mieux connaître l'exacte physionomie de ce jeune prince, faible et inconstant, dont le plus grand tort fut d'être l'homme lige et le serviteur dévoué du plus grand ennemi de la France. D'une nature peu propre à l'intrigue, sans prétentions personnelles, il se laissa dicter, par ceux qui se servaient de lui, une ligne de conduite peu digne de sa haute situation.

L'Ordre de Saint-Michel fut institué par ordonnance royale du 1er août 1469. Parmi les quinze premiers chevaliers créés se trouvent : Charles de France, frère du Roi; Jean II, duc de Bourbon; le connétable de Saint-Pol, le comte de Sancerre, etc. Le peintre, chargé de représenter dans une miniature la première séance de l'Ordre, a naturellement observé l'ordre hiérarchique, aussi bien que le costume indiqué par les statuts[2]; par suite, cette peinture a un caractère d'authenticité formel. Au milieu, le Roi, fondateur de l'Ordre, est assis, et, autour de lui, sont placés, debout, les chevaliers. Au premier plan, de chaque côté, doivent nécessairement se trouver les deux personnages les plus importants de cette première promotion, à savoir le duc de Guyenne et le duc de Bourbon. Il a été facile à M. Durrieu de prouver quelle

[1] *Gazette archéologique*, 1889, p. 61-80 et pl. XIV.

[2] Charles de France et cinq autres personnages sont coiffés d'un bonnet bleu; les autres ont le bonnet noir, sauf le chancelier, qui le porte rouge. Il y a à cette différence une raison qui n'a pas été expliquée.

place avait été réservée au frère du Roi, dont nous donnons ici la reproduction fidèle.

Cette miniature a d'autant plus de prix, à nos yeux, qu'elle se trouve dans l'exemplaire même des statuts, écrit et enluminé pour le frère de Louis XI, pour Charles de France; il porte, en effet, au milieu de la marge inférieure du frontispice, l'écusson de Guyenne

(mi-parti France, mi-parti Angleterre), dont l'existence est pour nous une nouvelle raison de supposer que le portrait du duc de Guyenne doit être particulièrement soigné et se rapprocher aussi vraiment que possible de la nature. Notre avis est que ce manuscrit a été exécuté en 1469, tout aussitôt après la création de l'Ordre de Saint-Michel[1] : Charles de France, âgé de vingt-trois ans, porte naturellement le costume et les insignes de sa nouvelle dignité.

[1] Il existe d'autres miniatures représentant l'institution de l'Ordre de Saint-Michel, à Paris, à Saint-Germain en Laye et ailleurs; mais elles ne sont plus contemporaines et par conséquent n'offrent plus le même intérêt au point de vue icono-

Il est représenté de trois quarts à droite; il a la figure légèrement bouffie, l'œil terne, en somme l'air peu intelligent.

C'est à peu près la même idée que l'on se fera du frère de Louis XI en examinant la seconde miniature, retrouvée par nous aux Archives municipales d'Agen.

La ville d'Agen, voulant conserver ses privilèges, demanda au nouveau duc de Guyenne de les lui confirmer. Il fut fait droit à cette requête, et Charles, en envoyant aux Agenais la charte qu'ils avaient sollicitée, et qui est une fort belle pièce historique[1], chargea quelque artiste, probablement bordelais, de le représenter sur le parchemin même. L'artiste eut l'heureuse idée d'utiliser la première lettre de la charte, l'initiale K du mot KAROLVS, pour offrir aux « manans et fidèles habitans » de la ville d'Agen le spectacle du sénéchal Robert de Balsac[2], représentant de l'autorité ducale dans le pays, aux pieds du duc assis sur son trône et recevant de ses mains les *Registrata* scellés, qui ne sont autres que la charte de privilèges sollicitée.

Bien que le parchemin soit en cet endroit légèrement froissé, bien que le talent de l'artiste soit très loin d'égaler le pinceau de Jean Foucquet, nous n'avons pas moins là une scène gracieuse et que l'on peut supposer fidèle, d'un goût sobre et naturel, et une représentation curieuse d'un événement officiel. Cette miniature, fort intéressante pour l'histoire du costume (aussi bien de celui du duc que de celui du sénéchal), nous donne le profil de Charles de Guyenne, assis sur son trône, imberbe, coiffé du chaperon et vêtu d'un grand manteau rouge, rehaussé au col d'or et de pierreries[3]. Mais, physiquement, ce n'est plus notre jeune prince joufflu de

graphique. On en trouvera la nomenclature et la description dans la *Notice sur un manuscrit du seizième siècle contenant le texte des statuts de l'Ordre de Saint-Michel appartenant à la Bibliothèque communale de Saint-Germain en Laye*, par A. Dutilleux (Versailles, 1884, in-8°). — Sur une médaille de bronze relative au même événement, voir Al. Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance; II. François Laurana* (Paris, 1882, in-fol.).

[1] Elle sera publiée dans un travail complet que nous préparons sur *Charles de France*.

[2] On trouvera d'intéressants renseignements sur ce personnage dans *Le chemin de l'Ospital, par Robert de Balsac, sénéchal d'Agenais et de Gascogne, nouvelle édition*, par Ph. Tamizey de Larroque, Montpellier, 1887, in-8° (*extrait de la Revue des langues romanes*).

[3] Voir ci-contre, pl. XIX.

CHARLES DE FRANCE, DUC DE GUIENNE

s mains du sénéchal Robert de Balsac les privilèges de la ville d'Agen

(Archives munic. d'Agen AA 14.)

tout à l'heure, tel que nous le donne Jean Foucquet; c'est maintenant un homme à l'aspect dur, qui ne paraît plus jeune (quoiqu'il n'ait que vingt-cinq ans, la charte étant donnée en 1471), et qui, en vieillissant vite, semble vouloir ressembler un peu à son frère le roi de France.

Pourquoi ses traits se sont-ils modifiés ainsi? Faut-il en chercher la raison dans les troubles que dut subir, à la suite de tous les événements politiques dont il était le prétexte ou la cause inconsciente, cette intelligence peu développée et peut-être rongée par le remords?

La physionomie de Charles de Guyenne, dans la miniature d'Agen, a cependant une apparence de vérité incontestable, et la ressemblance des traits avec ceux de son frère nous paraît en être une suffisante garantie.

Au-dessous du trône sur lequel le duc est assis, une banderole dorée porte en lettres capitales deux mots que nous croyons pouvoir lire : IOHA[N] GUILLET. Nous avons vainement cherché l'explication de ces deux noms à cette place, et, comme ce n'était point l'habitude, au quinzième siècle, chez les artistes, de signer leurs œuvres et de laisser leurs noms à la postérité, nous n'osons pas nous demander s'il ne faut pas reconnaître là l'auteur de la miniature, l'artiste bordelais[1] auquel Charles de France aurait confié le soin de le représenter sur la charte de privilèges octroyée, en 1471, aux habitants de la ville d'Agen.

On possède encore, chez M. le comte de Cholet, au château de Beauregard, près Blois, un portrait de Charles de France qui a été peint au dix-septième siècle et qui fait partie d'une suite qualifiée de médiocre[2] par M. H. Bouchot. Comme la fantaisie a régné en maîtresse dans toutes les représentations de cette galerie qui se rapportent à une époque antérieure au règne de Henri II, nous ne regrettons guère de ne pouvoir donner en connaissance de cause notre avis sur cette toile spéciale, et nous ne pensons pas que son auteur ait eu sous les yeux, pour traiter son sujet, un modèle qui en fût contemporain.

[1] On connaît très peu d'artistes bordelais de cette époque. L'un des principaux devait être Antoine Petit. Cf. *Les Beaux-Arts à Bordeaux*, par Ch. Marionneau (Bordeaux, 1892, in-4°), p. 9.

[2] Cf. *Les portraits aux crayons des seizième et dix-septième siècles*, par H. Bouchot (Paris, 1884, in-8°), p. 124.

L'art contemporain nous a laissé quelques autres documents sur le frère de Louis XI. Nous voulons parler des monnaies frappées à son effigie[1], puis d'une médaille[2], de 0m,065 de diamètre, le représentant comme duc de Guyenne.

Le duc, revêtu d'un long manteau, porte une couronne de fleurs de lis ouverte, et tient de la main droite l'épée de justice, de la gauche un objet que nous ne pouvons déterminer, peut-être un sceptre. Il est placé sous un pavillon bordé aux armes de France et de Guyenne, dont les coins sont relevés par deux anges. Au pied du duc est un écusson écartelé de France et de Guyenne (de gueules au lion léopardé d'or, armé et lampassé d'azur). Tout autour se lit cette légende :

DEVS : IVDICIVM : TVVM : REGI : DA : ET : IVSTICIAM : TVAM : FILIO : REGIS

Au revers est gravée cette autre :

DEVS : KAROLVS : MAXIMVS : AQVITANORVM : DVX : ET : FRANCORVM : FILIVS

Et l'on y voit, dans une rosace à redents fleuronnés, le duc armé de toutes pièces, à cheval, se dirigeant à droite, avec une cotte aux armes de France et de Guyenne et brandissant une épée; la visière de son casque est levée, et une grande fleur de lis sert de cimier; le cheval est revêtu d'un caparaçon brodé aux armes de France et de Guyenne[3].

On a déjà remarqué[4] que la première inscription était tirée du premier verset du LXXIe psaume de David. Le choix de ces mots couvre une idée que l'on devine sans peine, et fait allusion aux insurrections du dauphin Louis contre son père, et à la pensée qu'avait eue Charles VII, un instant, de faire passer la couronne sur la tête de son second fils, comme fit David pour Salomon.

[1] Voir notamment E. Caron, *Monnaies féodales françaises* (Paris, 1882, in-4°), nos 270 à 275, et *Bibliothèque nationale*, manuscrits Clairambault, vol. 281, p. 22.

[2] Nous en connaissons une épreuve en or au Cabinet des médailles, à Paris, et une en argent, retrouvée par hasard en Hollande, dans la collection de M. Gaston Le Breton, à Rouen. C'est bien une médaille, et non un sceau, comme l'a dit par erreur le *Trésor de numismatique et de glyptique* (Paris, 1836, in-4°), p. 26, et d'après lui le président de Montégut, *Dix entrées solennelles à Perigueux* (Bordeaux, 1882, in-8°), p. 89.

[3] Cette médaille a été publiée pour la première fois dans Deby, *Les familles de France illustrées* (Paris, 1636, in-4°), p. 59-61.

[4] Le président de Montégut, *op. cit.*, p. 90.

L'épithète sonore dont le duc s'est paré dans la seconde inscription peut paraître ambitieuse ; mais elle cadre bien avec ses visées, avec ses actes.

En dehors de son intérêt intrinsèque et de sa valeur artistique, la médaille que nous venons de décrire est donc en outre un document historique dont la place ici était manifestement indiquée.

Henri STEIN,

Secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Fontainebleau.

XXVII

ANTOINE WATTEAU

A VALENCIENNES.

Il est des artistes qu'on ne se lasse pas d'admirer et sur lesquels on ne se lasse pas d'écrire. Antoine Watteau est de ce nombre. Le mystère qui enveloppe encore certains points de sa vie augmente l'attrait que l'on éprouve pour lui. Mais, grâce aux travaux de la critique moderne, ce mystère tend chaque jour à se dissiper. Nous ne voulons pas écrire ici une nouvelle biographie du peintre enchanteur, essayer de rivaliser avec les Goncourt et les Paul Mantz. Notre ambition est moindre; elle se borne à vouloir préciser un peu plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici l'histoire de la famille de l'artiste, les circonstances de sa première éducation, l'époque de ses voyages dans sa ville natale et en Angleterre, la date de quelques-unes de ses œuvres. Elle sera satisfaite si nous arrivons à remplacer par des traits nets certaines lignes encore flottantes, à distinguer, dans un petit nombre de cas, le certain du chimérique ou du douteux.

I

En parlant de Julien Watteau [1], nous avons jadis indiqué ce que l'on peut connaître des origines de la famille ou des familles qui ont porté ce nom. Du peintre des fêtes galantes, la généalogie ne remonte pas bien haut. Nos recherches s'arrêtent à un certain Bartholomé Watteau, confrère de Saint-Druon. Ce saint est une célébrité locale, le patron du frais et pittoresque village de Sebourg. Les Capucins de Valenciennes prétendaient posséder une partie de ses reliques, qu'ils portaient triomphalement autour de la ville lors de la grande procession du 8 septembre [2]. Nul doute que, chaque année, Bartholomé Watteau ne suivît pieusement la châsse qui les renfermait.

Cet accès de dévotion ne l'empêchait nullement d'être un franc buveur et de se quereller parfois. Nous en trouvons la preuve dans les pièces d'un procès intenté par lui devant les prévôts, jurés et échevins de la ville de Valenciennes, ainsi que devant le lieutenant de la Prévôté-le-Comte. Le 13 août 1685, ayant passé tout l'après-midi à boire « au cabaret portant pour enseigne le nom de Jésus, au marché au poisson », il disputa, vers les neuf heures et demie du soir, au sujet de l'écot, avec un nommé Antoine de Lannoy. Celui-ci, au travers de la table, lui porta sur la tête un coup de poing tellement fort, d'après le plaignant, qu'il en tomba par terre « sur ses mains, en faisant un grand cri ». Ramené chez lui avec « la cervelle ébranlée », et sur le crâne « une très grosse contusion ou bourseau », il se coucha, et, le 20 août, se fit délivrer par un sieur Devaux, « licencié en faculté de médecine », un certificat déclarant que cet émule des Marphurius et des Pancrace l'avait trouvé « assez mal pour le faire administrer, étant en grand péril de sa vie ». Le magistrat de Valenciennes jugea le cas assez grave pour commettre immédiatement d'office deux médecins : Pierre de Béhaigne et Michel-Charles Lamelin, avec deux chirurgiens : Antoine du Fraisnoit et Antoine Ségard, chargés de visiter

[1] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1888, p. 299.

[2] Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valentienne*, ch. I.

le moribond. Deux jours après, ces sommités de la science valenciennoise résumèrent en ces termes leurs observations : « En une « maison en la rue Cohu..., étant entrés dans une chambre, avons « trouvé ledit Bartholomé Watteau couché sur son lit, ayant le « pouls un peu élevé plus que naturellement et une petite sueur, « et l'ayant visité par toute la tête rasée, n'y avons trouvé aucune « marque de plaie, ni de contusion, ni ecchymose qui est la suite « de contusion, et n'avons vu ni ne prévoyons quant à présent « aucun signe externe que la maladie ou infirmité dudit Watteau « puisse procéder du coup de main qu'il dit avoir reçu d'Antoine « de Lannoy. » Ainsi se termina cet épisode qui commence par une toile d'Adrien Van Ostade, et finit par une scène de Molière[1].

Dans le monde profane, Bartholomé Watteau exerçait la profession de couvreur de tuiles, et, lors du recensement de 1699, nous le trouvons installé en cette qualité rue des Glatignies à Valenciennes.

Bien avant cette date, mais à une époque inconnue, il avait épousé une certaine Catherine Reuze ou Reuse : rapprochement fécond d'où, en moins de vingt ans, de 1660 à 1679, résultèrent dix enfants[2].

L'aîné des fils de Bartholomé Watteau et de Catherine Reuse devait être le père du peintre charmant; il ne reçut qu'un seul prénom, celui de Philippe; mais son parrain portait ceux de Jean-Philippe, et lui-même se plaça plus tard sous cette double invocation. Son baptême eut lieu, le 4 avril 1660, dans l'église Saint-Jacques, église d'assez pauvre apparence, à une seule nef éclairée par une grande baie ogivale précédée d'un porche gracieux, au chœur surmonté d'un clocher que terminaient deux pointes aiguës, église

[1] Les pièces conservées aux archives de Valenciennes comprennent :

1° L'interrogatoire de Bartholomé Watteau par les échevins de Valenciennes (16 août 1685);

2° L'interrogatoire des témoins Philippe Membré, couvreur de tuiles, Ghislain Coquelet, cabaretier, et Françoise Vannepain, femme d'Autriche (16 août);

3° Le certificat du sieur Devaux (20 août);

4° Un certificat contradictoire transmis par Antoine de Lannoy (20 août);

5° La nomination des deux médecins et des deux chirurgiens par les prévôts, jurés et échevins de Valenciennes (20 août);

6° Le rapport des experts commis (22 août).

[2] On en trouvera la liste dans notre travail sur Julien Watteau.

où, pendant trois quarts de siècle, devaient se répercuter presque toutes les joies et les douleurs de sa famille [1].

Couvreur de tuiles comme Bartholomé et d'autres de ses parents [2], Philippe Watteau voulut de bonne heure être son maître et se créer un intérieur. Dans ce but, avant même d'avoir atteint vingt et un ans, il jeta les yeux sur une de ses voisines, Michelle Lardenois, fille d'un sieur Jean Lardenois et d'une demoiselle Françoise Hotteau, tous deux encore vivants. Baptisée à Saint-Jacques le 12 septembre 1653, elle avait près de sept ans de plus que lui [3]. Par quels charmes du cœur, de l'intelligence, du corps, de la fortune, ou, tout simplement, par quelles qualités de bonne ménagère compensait-elle cette différence? C'est ce que nul contemporain ne nous a dit, et ce que sans doute nous ne saurons jamais. Les deux amoureux firent publiquement annoncer leurs fiançailles à Saint-Jacques le 8 décembre 1680, et le 7 janvier suivant conclurent l'union qui devait nous donner un grand homme.

Celui-ci ne fut pas l'aîné de leurs enfants, Jean-François, baptisé à Saint-Jacques le 4 juin 1682 et dont nous ne savons pas grand'-chose; ce fut le second, Jean-Antoine, baptisé dans la même église le 10 octobre 1684 [4].

Valenciennes, ville essentiellement française d'esprit et de langage, puisqu'elle avait fourni à notre littérature l'un des premiers historiens des croisades, et que Froissart, le plus illustre de nos chroniqueurs, mettait sa gloire à s'en proclamer le fils, n'avait été politiquement réunie à la mère patrie que six ans auparavant, lorsque le roi d'Espagne l'avait abandonnée par le traité de Nimègue.

[1] L'*Histoire ecclésiastique* de Simon Lebocq en donne un dessin. En 1794, elle fut transformée en temple de la Raison, vendue et démolie depuis.

[2] Le recensement de 1699 nous montre encore un Timothée Watteau, probablement frère de Philippe, marchand de tuiles, rue des Carmes-Déchaussés, et un Antoine Watteau, couvreur, rue Delsaut.

[3] V. aux Pièces justificatives son acte de baptême et son acte d'inhumation, ainsi que les actes de décès de son père et de sa mère.

[4] Le prénom d'Antoine était fréquent dans la famille Watteau, puisqu'il était porté déjà par deux des frères de Philippe, baptisés, l'un le 5 mai 1672, l'autre le 6 mai 1676. Les registres des paroisses nous révèlent deux autres Antoine Watteau, l'un fils de Nicolas Wasteau et de Charlotte Delecourt, baptisé à Saint-Géry le 14 avril 1651; l'autre fils de Jean Watteau et d'Anne Baudry, baptisé à Saint-Jacques le 28 juillet 1663. Le recensement de 1699 nous montre, en outre, habitant le circuit du marché aux bêtes, un Antoine Vuateau, mulquinier, qui peut-être se confond avec un des précédents.

C'est donc grâce à Louis XIV que Watteau naquit Français. A quelle date? Probablement la veille ou le jour de son baptême. Son parrain fut un sieur Jean-Antoine Bouché, sa marraine une demoiselle Anne Mailliar, dont nous ignorons la position sociale. L'acte ne nous indique pas la maison de l'accouchement. D'après une tradition très vraisemblable recueillie par Louis Cellier, elle aurait été située rue Verte, dite depuis rue Basse-du-Rempart, non loin de la monumentale et magnifique porte Tournisienne.

Deux ans après, la naissance d'un troisième fils, Antoine-Roch, auquel un frère cadet de Philippe avait transmis ses prénoms, vint encore animer cette maison. Mais l'enfant mourut le 30 août 1689, et fut enterré le lendemain à Saint-Jacques. Un peu plus tard, à une date que nous ne pouvons préciser, un quatrième fils, Noël, dont l'existence devait être beaucoup plus longue, le remplaça dans la famille [1].

Cependant les entreprises de Philippe Watteau obtenaient un certain succès. Louis Cellier [2] s'est appliqué à démontrer que le père du futur peintre n'était pas un simple artisan, comme quelques-uns l'avaient soutenu, mais un homme établi, jouissant au moins, ainsi que l'affirme M. de Julienne, qui tenait ses renseignements d'Antoine lui-même, « d'une fortune et d'une condition médiocres [3] ». Il y a pleinement réussi. Dans les anciens comptes de la ville, il a relevé plusieurs des travaux exécutés par l'entrepreneur de toitures. En 1683, Philippe Watteau « couvre de thuiles « un lieu situé tout proche des escuries des pavillons et proche des « archers [4] ». En 1684, il obtient « sur recours » la « main-d'œuvre « et livrance de thuiles pour la couverture de la petite boucherie ». En 1690, il entreprend « l'entretien des couvertures de tuiles des « vieux et nouveaux bastiments de cette ville, l'école dominicale « et ses dépendances, et aussi des couvertures de tuiles des casernes « de la citadelle, pavillons et courtines de cette ville ». Enfin, en 1693, il érige un « apendis au Paon pour les pompes servant à

[1] V. les actes aux Pièces justificatives.

[2] Dans sa brochure intitulée : *Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains*, publiée en 1867.

[3] *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, peintre du Roy en son Académie royale de Peinture et de Sculpture*, placé en tête des *Figures de différents caractères*.

[4] La caserne des Archers était située à Valenciennes, dans la rue Percepain.

« esteindre les feux ». Cellier affirme, de plus, avoir vu le contrat d'acquisition, par Philippe Watteau, d'une maison sise rue des Cardinaux.

D'après M. de Julienne, les parents du jeune Antoine « ne négli- « gèrent rien pour son éducation ». Cette éducation, il la reçut vraisemblablement soit chez les Jésuites qui avaient fondé en 1614 un collège à Valenciennes, soit à l'école dominicale de l'hôtellerie du château Saint-Jean dont son père avait raccommodé le toit et dont, un peu plus tard, il devait devenir le voisin [1].

Comment l'enfant conçut-il l'idée de s'adonner à la peinture? D'après Gersaint, « le goût qu'il eut pour l'art... se déclara dès sa « plus tendre jeunesse; il profitait, dans ce temps, de ses moments « de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes « comiques que donnaient ordinairement au public les marchands « d'orviétan et les charlatans qui courent le pays ». Cellier s'indigne de cette affirmation; il ne peut admettre que le peintre des élégances soit d'abord, gamin, resté ébahi devant des parades foraines; il affirme qu'avant de connaître Gillot, Watteau n'avait jamais songé à peindre des scènes galantes ou des comédiens, et que sa première ambition, attestée plus tard encore par son désir d'obtenir le grand prix de l'Académie, avait été celle d'un peintre d'histoire. Il aime mieux croire que ses rares facultés ont été stimulées par la fréquentation d'hommes habiles, par l'étude attentive des richesses artistiques que renfermaient de son temps les monuments de la ville.

Nous partageons son avis. Que Watteau ait pris plaisir aux baraques de saltimbanques, il faudrait n'avoir jamais été enfant pour en douter. Mais ses premiers essais ne furent point dans le genre du théâtre, et tout indique qu'à Paris seulement l'idée lui vint de le cultiver.

Quant à l'influence des peintures qu'il eut d'abord sous les yeux, qui donc oserait la nier? Pleine d'églises et de couvents, hérissée de clochers, Valenciennes, par son passé artistique, se rattachait à la Flandre. Celle-ci y avait jeté à profusion les chefs-d'œuvre de ses plus grands peintres. C'étaient, à Saint-Jean et à Notre-Dame de la Chaussée, la *Circoncision* et l'*Adoration des Mages* de Martin de

[1] V., sur cette école, Simon Leboucq, *Ouvrage cité*, ch. LXXIV.

Vos ; à Saint-Jacques, église où l'enfant avait été baptisé, la *Décollation* de cet apôtre, par Van Dyck ; aux Dominicains, un *Calvaire* de Janssens et la *Notre-Dame du Rosaire* de Gaspard de Crayer. C'était enfin, à quelques lieues plus loin, sur le maître-autel de l'abbaye de Vicoigne, quatre toiles importantes du même Crayer : la *Visitation*, la *Naissance de Jésus-Christ*, sa *Mort*, sa *Résurrection*, et, sur celui de l'antique abbaye de Saint-Amand d'Elnon, luxueusement reconstruite vers le milieu du siècle, le fameux et colossal triptyque que le grand Pierre-Paul en personne avait consacré à la Vierge et à saint Étienne [1]. Ces exemples qui, à chaque pas, frappaient Watteau, imprimèrent dans son esprit des traces indélébiles, et de bonne heure, presque certainement, décidèrent de ses goûts.

Selon M. de Julienne, ses parents « ne consultèrent que son penchant dans le choix de la profession qu'il vouloit embrasser » ; et son père, charmé de « la disposition naturelle qu'il avoit pour « la peinture », l'aurait mis, « pour en apprendre les premiers prin« cipes, chez un assés mauvais peintre de la même ville ». D'après le comte de Caylus [2], au contraire, le père de Watteau, dont le caractère dominant aurait été la dureté, ne se serait rendu qu'« avec peine » aux désirs de son fils, mais le résultat aurait été le même, c'est-à-dire un prompt apprentissage.

Des deux versions, celle de M. de Julienne nous semble de beaucoup la plus vraisemblable [3]. L'enfant n'était assurément point d'un âge à contraindre la volonté de ses parents. Et, du reste, pourquoi Philippe Watteau se serait-il opposé au désir de son fils? Les peintres ne faisaient-ils pas régulièrement partie de la bourgeoisie de Valenciennes? N'avaient-ils pas leur chapelle à Notre-Dame la Grande, et, dans la procession annuelle du 8 septembre, ne marchaient-ils pas sous la bannière de Saint-Luc, derrière les couvreurs de tuile, c'est vrai, mais bien en avant des maçons et même

[1] A l'exception des quatre toiles peintes par Crayer pour l'abbaye de Vicoigne, dont on ne connaît pas le sort actuel, et du *Calvaire* de Janssens, qui se trouve aujourd'hui dans l'église Saint-Géry, à Valenciennes, toutes ces peintures sont réunies dans le Musée de la ville.

[2] *Vie d'Antoine Watteau.*

[3] Caylus connut beaucoup Watteau, mais ne le fréquenta qu'avec des intermittences qu'a marquées M. Paul Mantz; M. de Julienne le vit d'une manière plus régulière et pouvait avoir des souvenirs plus précis.

des orfèvres [1] ? A Valenciennes, la plupart des peintres étaient des artisans plutôt que des artistes; ils peignaient l'ornement autant que la figure, exécutaient des modèles de verrières et de tapisseries, coloriaient des statues; ils gagnaient facilement leur vie dans une ville qui ne comptait pas moins de dix paroisses, avec bien plus de monastères des deux sexes et une innombrable quantité de confréries toutes vouées à quelque saint. L'idée de manier le pinceau n'entraînait donc nécessairement aucune idée d'aventure; elle n'avait rien, en soi, qui pût effrayer un père prudent.

II

A quel maître Philippe Watteau confia-t-il son fils? Aucun contemporain ne l'a indiqué, et la première mention en a été faite dans la *Biographie valenciennoise*, d'Hécart, ouvrage publié en 1826 [2]. Dans la notice qu'il consacre à Antoine Watteau, l'auteur s'exprime ainsi : « Il apprit de Gérin à dessiner et à peindre; ce grand maître « le prit en affection et lui donna tous ses soins » ; et Hécart ajoute, dans sa notice sur Gérin, que cet artiste « eut pour élèves Julien « Watteau, Dubois, Payen, Antoine Watteau et Pater ».

Par malheur, bien que la pénurie d'autres documents nous force souvent à l'invoquer, Hécart, « connaisseur douteux », ainsi que l'a justement qualifié M. Paul Mantz, n'est guère meilleur historien. Il fait d'Antoine un frère cadet de Julien Watteau, et, sur cinq affirmations que renferme sa dernière phrase, deux au moins sont fausses : nous savons, en effet, que Julien Watteau fut élève non de Gérin, mais de Gaspard-François Mignon, et que J.-B. Pater, âgé seulement de sept ans et demi à la mort de Gérin, commença en 1706 ses premières études sous un nommé J.-B. Guidé [3].

Le dire d'Hécart ne saurait donc être accepté sans contrôle.

[1] V. l'ordre du cortège dans l'*Histoire ecclésiastique* de Simon Leboucq, ch. I.

[2] *Biographie valenciennoise*. Recueil de Notices extraites de la *Feuille de Valenciennes*, de 1821 à 1826. Imprimé à Valenciennes chez J. B. Henry.

[3] Payen n'a guère marqué. Voici ce qu'en dit Hécart : « Payen fit quelques « tableaux d'église, notamment ceux qui étaient dans la chapelle des Badariennes, « au-dessus des portes de la sacristie. L'un, représentant l'*Adoration des bergers*, « n'était pas sans mérite; mais l'aisance dont il jouissait le rendit paresseux : il « ne fit plus guère que des portraits. »

Si les registres de la corporation valenciennoise de Saint-Luc étaient complets, on en vérifierait facilement le bien ou le mal fondé, car, d'après l'article 9 des statuts de cette corporation, le nom de tout apprenti devait être inscrit, par les soins du connétable, sur une sorte de livre-journal [1].

Selon M. de Julienne, Watteau n'avait que « dix à onze ans » quand il entra en apprentissage, ce qui nous conduit à 1694 ou 1695. Mais tous les livres-journaux de la corporation sont égarés, et, des comptes, où sont relatées chaque année les sommes reçues des apprentis, le troisième volume, allant de la Saint-Luc de 1672 à celle de 1693, est perdu ; quant au quatrième, qui s'étend de la Saint-Luc de 1693 à celle de 1720, il ne fait aucune mention d'Antoine Watteau. On doit donc admettre que l'enfant entra en apprentissage un peu plus tôt que ne l'indique M. de Julienne, c'est-à-dire vers huit ans, en tout cas avant le 18 octobre 1692, puisque nous possédons, sans que son nom y figure, le compte de l'exercice suivant. Il faut donc aussi renoncer, à moins de découverte ultérieure du volume égaré, à connaître d'une manière absolument certaine le nom de son premier maître [2].

[1] Voici les articles des statuts applicables en ce cas :

« Chapitre vii. — Tous ceux qui dorénavant voudront jouir du titre d'apprentif « d'aucun des arts compris sous cette branche, seront tenus et sujets d'apprendre « l'Art lequel ils auront choisi et entrepris, le terme de trois ans entiers et con- « tinus, et payeront pour droit, au profit d'icelle branche, à leur entrée de pein- « ture et de sculpture, six livres tournois, une fois, et aux dits connétable et « maîtres pour enregistrer le dit apprentif, vingt sols tournois.

« Chapitre viii. — Sauf et excepté les fils de maître, lesquels ne payeront « pour être apprentifs que demi-droit seulement.

« Chapitre ix. — Laquelle inscription, pour ôter tout soupçon de fraude, se « fera au livre de ladite branche par la main du connétable, à la réserve des deux « maîtres et des deux plus anciens de la dite branche, où sera déclaré le nom et « surnom du dit apprentif, aussi le jour et an, et sous quel connétable et maître « il aura été reçu. »

[2] Dans sa brochure (p. 17), reprochant à Arthur Dinaux d'avoir dit que rien ne constate positivement que Gérin soit le premier maître de Watteau, Cellier s'écrie : « Quelle preuve positive cet écrivain voulait-il qu'on lui donnât, autre « que les rapports oraux? Les artistes ont-ils jamais eu coutume de tenir un « registre de l'admission et de la sortie des élèves, comme un chef d'atelier, « comme un maître de pension? Ces élèves eux-mêmes étaient-ils astreints à « prendre un livret? etc. » Dinaux ne disait pourtant rien que de rigoureusement vrai, et on s'étonne de voir un érudit aussi au courant que Louis Cellier des choses valenciennoises méconnaître à ce point les statuts de la corporation des peintres.

Néanmoins, et jusqu'à preuve contraire, nous ne croyons pas qu'on doive rejeter l'affirmation d'Hécart. Rien ne vient la démentir, et, ainsi que le dit Cellier, « cet auteur avait pu recueillir les souvenirs de contemporains des deux artistes... » Acceptons-la donc, non point comme un fait rigoureusement démontré, mais comme une hypothèse qu'appuient de très fortes présomptions.

Sans plus de succès que nos prédécesseurs, nous avons recherché l'acte de baptême de Gérin [1], mais nous savons que le 3 février 1664, dans l'église Saint-Jacques, il épousa une nommée Gabrielle Hayé [2], qui, du 7 mai 1665 au 30 septembre 1685, lui donna onze enfants : trois fils et huit filles [3].

Pour nourrir une telle famille, un travail constant était nécessaire. L'occasion de s'y livrer ne manqua point à Gérin. Ainsi que l'a dit Louis Cellier, il devint en quelque sorte le peintre ordinaire de la municipalité valenciennoise, et son nom apparaît souvent dans les comptes de la ville.

En 1681, il reçut une importante commande : celle des cartons de huit tapisseries consacrées à saint Gilles, patron de Valenciennes, et dont l'exécution fut confiée à un habile ouvrier nommé Philippe de May. Ces tapisseries devaient orner la chapelle de Saint-Pierre. Les quatre premiers cartons [4] représentant *Saint Gilles avec une biche, la chasse du roi Childebert, sa visite au Saint,* et *celui-ci bénissant les animaux,* furent livrés le 6 juin 1682. L'artiste exécuta plus tard *le roi Childebert et ses compagnons aux pieds du Saint, l'Embarquement de celui-ci, Saint Gilles donnant son manteau à un pauvre,* puis, *dans le désert, recevant une crosse d'un Ange.* Ce dernier morceau fut livré le 2 février 1683 [5]. Cartons et tapisseries ont aujourd'hui disparu.

Gérin ne peignait pas seulement la figure; à l'occasion, il exécu-

[1] A moins que l'artiste ne soit le même qu'un Jacques Gerrin, fils de Louis Gerrin et d'Antoinette Muisson, qui fut baptisé à Saint-Nicolas le 24 mai 1619. Dans ce cas, il se serait marié à quarante-cinq ans et serait mort à quatre-vingt-trois.

[2] Hayez ou Haiez.

[3] V. leurs noms et la date de leur naissance aux Pièces justificatives.

[4] Ils sont qualifiés, dans les comptes de la ville, de « pièces de peintures servantes de desseins ». C'étaient probablement des dessins sur papier ou sur toile, coloriés à la détrempe

[5] Page 16.

tait aussi des ornements et des armoiries. En 1685, il reçut 28 livres pour les armes du Roi placées dans une ove surmontant la porte principale de la maison du gouverneur Magalotti. La même année, il reçut 57 livres pour celles de ce gouverneur, de la ville et du prévôt, destinées à la grande verrière de la chapelle Saint-Pierre, et pour un dessin nouveau « à mettre sur le portail de la même chapelle ». Transformant Gérin en architecte, Cellier se demande s'il s'agirait d'un projet de réfection de ce portail. Nous pensons qu'il s'agit plutôt de quelque peinture à y placer temporairement les jours de cérémonie religieuse.

Le mérite exact de Gérin a donné lieu à plus d'une controverse. Toujours plein d'égard pour ses compatriotes, Hécart le prise très haut. « Le plus beau des tableaux de Gérin », a-t-il dit, « était aux « Carmélites. Les dames de Beaumont, les Sepmeriennes, les « Urbanistes, en possédaient plusieurs. Celui qui était à la chapelle « de l'Intendance, dite *Vicoignette*, faisait l'admiration des con- « naisseurs. Les figures y étaient si parfaitement drapées qu'on ne « s'apercevait pas de la monotonie qui aurait dû régner dans un « tableau dont presque toutes les figures étaient des Carmes; c'était « aussi celui de ses tableaux où la carnation était la plus vraie. « Dans tous ses ouvrages, les draperies étaient parfaitement ren- « dues; on eût dit que ce peintre avait étudié d'après l'antique; « mais la nature seule et son goût avaient été ses maîtres. Il n'est « jamais sorti de son pays. »

Le biographe déclare ensuite qu'il ne connaît plus que deux œuvres de Gérin : une *Adoration des Rois*, à Douai, dans l'église Notre-Dame, et une autre toile à Lille, dans l'église Sainte-Catherine.

De celle-ci, la trace est perdue. La première, au contraire, n'a pas changé d'emplacement. C'est une somptueuse composition, aux figures de grandeur naturelle [1]. Mais Gérin y est-il pour quelque chose? Debout près de saint Joseph, la Vierge tient l'Enfant Jésus appuyé sur la crèche et se tournant vers un mage agenouillé. Derrière cet adorateur du Dieu nouveau, un superbe nègre, et plus loin un magnifique vieillard à barbe blanche, enveloppé d'une draperie rouge. Dans le fond, d'autres personnages se superposent, dominés

[1] La toile mesure environ 3m,50 de large sur 5 mètres de haut.

par deux chameaux, laissant voir très peu de ciel. Arrangement, dessin et couleur, tout rappelle Rubens. Si Gérin a mis la main à cette toile, fait non démontré, c'est à titre de simple copiste.

Cherchons donc des œuvres qui nous montrent ce dont il était capable lorsqu'il était abandonné à ses seules forces. Nous les trouvons dans trois peintures signalées par Louis Cellier et conservées, la première par le Musée de Valenciennes, la troisième par l'Hôpital général de cette ville, la seconde par l'église de Fresnes-sur-Escaut.

La première est une allégorie de la vanité des espérances humaines et de leur inévitable aboutissant. Assis sur une pierre, près d'un piédestal où repose un sablier, un enfant de trois ou quatre ans tient de la main gauche une coquille contenant de l'eau savonneuse, et de la droite un chalumeau où s'agite une bulle que va emporter le vent; il la regarde d'un air mélancolique, tandis que s'élève dans l'air une autre bulle qui bientôt ne sera plus qu'une goutte d'eau. Son bras gauche s'appuie sur une tête de mort. Au bas de grandes herbes, quelques branches d'un arbuste, et posé à terre, un vase d'où surgit un haut bouquet de fleurs aujourd'hui éclatantes et parfumées, demain flétries. Ces fleurs sont traitées dans la manière de Jean-Baptiste Monnoyer. Quoique exécutée sur fond rouge, la peinture est restée assez claire. Le modèle n'est pas sans mérite, mais le raccourci dans le pied gauche nous montre que, même en son bon temps, Gérin n'était pas un dessinateur impeccable [1].

La toile qui pavoise l'église de Fresnes mesure $2^{m},10$ environ de haut sur $1^{m},30$ de large, et représente *Saint Antoine de Padoue en extase devant Jésus*. C'est l'une de celles qui décoraient jadis la chapelle de l'Intendance. A genoux dans sa cellule, l'illustre Franciscain tient l'enfant divin assis sur un livre que supporte lui-même une table à tapis rouge. Du ciel descendent deux anges blonds, dont l'un, à demi vêtu d'une draperie bleue, tient une tige de lis, et va, avec son compagnon, poser sur la tête du saint une couronne de roses. Autour d'eux volettent huit têtes de chérubins cravatées d'ailes. Dans le fond, à travers une fenêtre, apparaît

[1] Cette toile, mesurant $0^{m},87$ de haut sur $1^{m},18$ de long, a été donnée au Musée de Valenciennes par M. Pierre Marmottan. Une répétition du même sujet était, d'après Cellier, conservée par Aimé Leroy, bibliothécaire de la ville

la légende du Turc converti. Les anges sont gracieux, mais le corps de l'Enfant Jésus est dur et sans charme.

La peinture conservée par l'Hôpital général de Valenciennes se rapporte, comme les projets de tapisserie dont nous avons parlé, à la légende du patron de la ville et représente *Saint Gilles guérissant des malades*. Lors du second centenaire de la naissance de Watteau, célébré en octobre 1884, on voulut exposer cette œuvre dans un lieu plus accessible au public qu'une chapelle d'hôpital, mais on dut y renoncer : mal conservée, composée de figures empruntées à droite et à gauche, elle est à ce point banale que si elle ne portait l'inscription : « J.-A. Gérin 1691 », on ne saurait, à cent ans près, lui fixer une date.

Elle présente du moins un intérêt : c'est de nous dire ce que valait l'artiste vers l'époque où Watteau entra chez lui. Certes il ne mérite pas le jugement sommaire de Caylus, qui, sans savoir le nom du premier maître de Watteau, dit qu'il « ne peignit qu'à la toise ». Mais, de tout temps, Gérin semble s'être rattaché non point aux Flamands robustes tels que Rubens et Jordaens, ou élégants tels que Van Dyck et Crayer, mais à ceux qui, tels que Martin Pepyn, eurent pour caractère de n'en posséder aucun. Dans les dernières années du dix-huitième siècle, il était tombé en pleine décadence; dessinateur passable, mais dépourvu d'imagination et de style, coloriste faible, sans variété et sans ressort, choisissant de préférence ses tons dans la partie froide du spectre, il put enseigner au jeune Watteau l'alphabet de l'art : il n'exerça aucune influence sur sa manière définitive [1].

[1] Dans un article sur Gérin qu'a publié en 1891 l'*Album de l'Union artistique littéraire et scientifique de Valenciennes*, M. Paul Marmottan apprécie l'artiste d'une façon très différente de la nôtre. « Gérin, dit-il, à le juger sur sa technique « savante, avait certainement visité Paris et avait été plus particulièrement frappé « par les chefs-d'œuvre vénitiens, car on retrouve mille réminiscences de la note « vénitienne dans ses tableaux. Si Gérin était resté toute sa vie dans sa propre « ville, où eût-il appris cette ordonnance de ses fonds d'architecture et la science « des groupements?... » Plus loin, l'auteur avance que Gérin et Arnould de Vuez « ont vraisemblablement étudié à la même école, à Venise comme à Paris, « chez Lebrun ». Cette façon d'écrire l'histoire nous semble bien hardie : Hécart affirme que Gérin n'a jamais quitté sa province, et les œuvres d'un peintre ne suffisent pas toujours à prouver qu'il a voyagé. Sans cela, qui n'affirmerait que Lesueur et Jouvenet ont visité l'Italie? Les réminiscences vénitiennes que présenteraient les toiles de Gérin nous échappent complètement. Il est vrai que M. Marmottan attribue à Gérin deux hémicycles remarquables représentant, l'un *la Raison*

Si, selon notre croyance, le futur peintre des fêtes galantes débuta dans l'atelier du vieil artiste, il y eut pour condisciples le dernier de ses fils, Jacques-Albert, baptisé à Saint-Jacques le 10 novembre 1682, et inscrit en 1693 comme apprenti travaillant sous l'œil paternel, plus deux autres apprentis « apprenant par plaisir », J.-B. Pureur et Nicolas Lejuste[1]. Depuis 1699 au moins, Gérin habitait la « rue de Monseigneur le gouverneur », dite depuis de l'Intendance. Ce fut là qu'il mourut le 7 juin 1702. Son service funèbre fut célébré le lendemain à Saint-Jacques. Sa femme lui survécut.

Hécart nous dit que peu de temps avant de mourir, Gérin avait donné à Watteau, alors âgé de dix-huit ans, le conseil d'aller à Paris se perfectionner au contact d'artistes en renom. De son côté, M. de Julienne nous affirme que « son maître lui paraissant peu « capable de remplir ses idées, et de le porter jusques au point où « il pouvoit atteindre, il fit connaissance avec un autre peintre qui « se donnoit pour habile dans la décoration des théatres et qui, sur « cette réputation, fut mandé en 1702 à l'Opéra de Paris ». Il

humaine, l'autre *la Raison éclairée par la Révélation*, qui décorent à Valenciennes l'ancienne bibliothèque des Jésuites, et qu'il paraît s'appuyer sur cette attribution pour caractériser en partie la manière de l'artiste. Mais n'est-ce pas là un cercle vicieux?

M. Marmottan attribue encore à Gérin une *Adoration des rois* placée dans l'église Sainte-Catherine à Lille, un *Enfant endormi près d'une tête de mort*, au musée d'Arras, une *Adoration des bergers* dans l'église Saint-Pierre à Douai, et *Jésus avec Marthe et Marie* chez M. Jacqmart-Plichon à Saint-Saulve. Les deux premières toiles nous semblent douteuses, les deux dernières impossibles à placer à l'actif de Gérin. On remarquera qu'Hécart a bien parlé d'une œuvre de l'artiste qu'aurait gardée l'église lilloise, mais qu'il n'en indique pas le sujet. Quant à la toile possédée par M. Jacqmart, elle est de quelque peintre flamand des premières années du dix-septième siècle, plus habile à reproduire les objets inanimés que les êtres vivants : Marthe, la meilleure des trois figures, a les mains deux fois trop fortes.

Éliminant toute hypothèse, nous avons tenu à n'apprécier Gérin que d'après des œuvres d'une authenticité incontestable.

[1] On lit dans les comptes de la corporation :

a) Pour l'exercice 1693-1694 :

« De Jacques-Albert Gérin, apprentif au dessous de son père, reçu comme fils « de maître . . . . . Lx sols. »

b) Pour l'exercice 1694-1695 :

« De Jean-Baptiste Pureur, en dessous de Gérin. . . . . Lx sols. »

c) Pour l'exercice 1698-1699 :

« De Nicolas Lejuste, en dessous Albert Gérin. . . . . Lx sols. »

ajoute que « le jeune Watteau, qui ne désiroit rien tant que de se « perfectionner, jugeant que le séjour de cette grande ville étoit le « seul capable de lui procurer les moyens de s'avancer, obtint de « son nouveau maître de l'y accompagner ». M. Paul Mantz a cherché la trace de ce maître, et ne l'a pas trouvée. Peut-être n'était-ce qu'un habile ouvrier. Mais peu importe. Ce qui nous frappe, c'est cette année 1702 indiquée à la fois par Hécart d'après les traditions locales et par M. de Julienne d'après les récits de son ami. Une telle coïncidence donne une singulière force au dire du polygraphe valenciennois. Sur le reste, son récit n'est pas difficile à concilier avec l'autre, car rien n'empêche d'admettre que, déjà fatigué de la discipline d'un maître dont la force diminuait chaque jour, et ayant reçu de lui le conseil de se rendre à Paris, Watteau ne soit parti pour la capitale en compagnie de l'artiste ou de l'ouvrier dont M. de Julienne a omis de nous détailler l'état civil [1].

III

Pendant les années d'apprentissage de son second fils, Philippe Watteau avait quitté la paroisse Saint-Jacques. En 1697, un registre de capitation, consulté par Louis Cellier, le fait voir habitant avec sa famille une maison de la rue des Chartreux, au coin de celle dite Sous la Vigne. Le dénombrement de 1699 le montre revenu dans les environs de son ancienne paroisse, et occupant une maison nouvellement construite au pourtour de l'abbaye de Saint-Jean [2].

Ce fut donc cette dernière maison qu'abandonna Watteau lors-

[1] Si Watteau ne fut pas élève de Gérin, il ne put l'être que d'un autre de maîtres peintres ou sculpteurs de la corporation de Saint-Luc. Voici les noms de tous ces maîtres de 1692 à 1702 : A) *Reçus antérieurement à Saint-Luc de l'année* 1693 : Jacques-Albert Gérin; Henry Deropsie; Gaspard Mignon; Antoine Duquesne; Baudoin Le Roy; Robert-François Alardin; Gilles de Marcq; François Decourouée; Jean Lequien; François Boyer; Jean-Baptiste Collerye; Michel de Sylve; Claude Leblon; Pierre Pierni; Pierre Roger; Guillaume Cattelain; Antoine Pater; Julien Watteau; Thomas Leblon; François-Joseph Horion. B) *Reçu durant l'exercice* 1695-1696 : Charles Delbois. C) *Reçu durant l'exercice* 1697-1698 : Jean-Baptiste Guidée. D) *Reçu pendant l'exercice* 1698-1699 : Remy-François Mignon. E) *Reçu pendant l'exercice* 1699-1700 : Joseph Roger. F) *Reçu pendant l'exercice* 1701-1702 : Louis Vamour.

[2] Louis Cellier, *Ouvrage cité*, p. 6.

qu'il partit de Valenciennes pour aller travailler peut-être à l'Opéra d'abord, et certainement, au bout de peu de temps, chez un nommé Metayer, puis chez un négociant en copies du pont Notre-Dame, où il répéta à satiété son fameux *Saint Nicolas*.

En racontant la vie de Watteau dans sa grande *Histoire de la peinture flamande*[1], M. Alfred Michiels, après avoir déploré l'état misérable où le jeune artiste gagna Paris en 1702, s'est posé la question suivante : « Avait-il encore sa mère, Michelle Lardenois, « et cette mère avait-elle un cœur ? Ou bien une marâtre envenimait-« elle l'obstination et la fausse sagesse de son père ? » Et cette même question lui est revenue à l'esprit le 12 octobre 1884, lorsque, inaugurant à Valenciennes la plaque commémorative placée sur l'emplacement de l'une des maisons de Watteau[2], l'éminent critique a dit : « Ce qu'il y a de singulier, c'est que sa mère n'ait « rien tenté pour le secourir, pour atténuer son infortune ; elle « était peut-être morte, mais on n'a pas encore trouvé son acte de « décès[3]. »

Non, pouvons-nous aujourd'hui répondre : loin d'être morte avant 1702, la mère de Watteau avait encore à ce moment devant elle de longues années d'existence ; elle devait survivre à son mari et à son fils, et ne disparaître du monde qu'en 1727, dans une vieillesse avancée. Si donc elle laissa partir Antoine « sans argent « et sans hardes », ainsi que l'affirme Gersaint, et ne le secourut point lorsqu'il fut arrivé à Paris, c'est peut-être parce que les malheurs du temps, les passages de troupes, la guerre de la succession d'Espagne venant inquiéter le pays, avaient suspendu les travaux de construction et gêné le ménage ; c'est peut-être encore parce qu'elle était d'une nature grossière ; c'est peut-être enfin parce que, douce de cœur, mais bornée d'intelligence, elle n'avait pas assez d'énergie dans le caractère pour contrecarrer son mari, qui, en permettant au jeune Antoine d'étudier la peinture, avait voulu faire de lui un simple membre de la corporation locale de Saint-Luc, mais qui ne le voyait qu'avec inquiétude partir pour Paris et se lancer dans une carrière pleine d'incertitudes et de dangers.

[1] *Histoire de la peinture flamande*, liv. V, ch. VI.

[2] Celle située au pourtour de l'ancienne abbaye de Saint-Jean.

[3] Le discours de M. Michiels a été reproduit par M. Georges Guillaume dans son ouvrage sur la *Fête du bicentenaire de Watteau*.

Cette dernière hypothèse nous semble de beaucoup la plus vraisemblable, et c'est aux événements de cette époque que nous rapportons ce que nous dit le comte de Caylus de la dureté du père de Watteau et de l'opposition qu'il aurait faite aux goûts de son fils.

Mais entre Antoine et sa famille, la brouille ne fut point éternelle. Successivement élève de Gillot, collaborateur de Claude Audran et lauréat du second grand prix de peinture de l'Académie, nous savons qu'il avait peint « à ses temps perdus » un *Départ de troupes* qu'il vendit, moyennant 60 livres, à Sirois, beau-père de Gersaint. Poussé, selon ce dernier, par « un petit désir de revoir ses parents » et, ajoute Caylus, par celui de reparaître dans son pays « avec des « talents, de contredire si honnêtement et par des preuves si incon- « testables ceux qui avaient traversé ses dispositions, afin de se « montrer plus habile que son premier maître », il employa cet argent à venir à Valenciennes.

Ce voyage, incontestable puisque tous les amis de Watteau en parlent, M. Paul Mantz, d'accord avec M. John Mollett, le fixe, pour des raisons fort plausibles, à la fin de 1709, immédiatement après son second prix et la bataille de Malplaquet[1]. Nous adoptons cette hypothèse. Le transport n'offrait aucune difficulté, puisque chaque semaine, le mercredi et le samedi, partait de l'auberge du Grand-Cerf, rue Saint-Denys, le carrosse des Pays-Bas qui, avant d'atteindre Bruxelles, passait par Ham, Saint-Quentin, Guise, Cambrai et Valenciennes[2]. Dans sa ville natale, Antoine retrouva son père, sa mère, peut-être son frère aîné Jean-François, certainement son frère cadet Noël, déjà grandelet et adonné à la profession héréditaire, son aïeul Bartholomé qui allait bientôt mourir, sa grand'mère Catherine Reuse, sans compter l'innombrable légion de ses oncles, tantes, cousins et cousines. Il fut certainement reçu par tous à bras ouverts et copieusement fêté. Mais il ne fit pas « un « long séjour » dans sa patrie, où nous devons néanmoins supposer

[1] Remarquons néanmoins que le comte de Caylus place le voyage d'Antoine avant, et non après son concours académique. Dans ce cas, ce voyage se serait terminé antérieurement au 6 avril 1709, jour de la première épreuve du concours. Cette combinaison d'événements se heurte à de graves difficultés.

[2] Ce renseignement est emprunté à l'*Almanach royal* de 1709, recueil sur lequel nous reviendrons plus loin.

qu'il resta assez pour assister le 23 février 1710, dans l'église Saint-Jacques, aux funérailles du vieux Bartholomé[1].

M. de Julienne nous apprend qu'à Valenciennes, il n'avait pas perdu son temps, et qu'il y avait exécuté « quelques tableaux, « entres autres plusieurs études de camps et de soldats d'après « nature ». Nous connaissons même, par Gersaint, le sujet d'une de ces compositions : une *Halte d'armée*, que Sirois avait demandée pour faire pendant au *Départ de troupe*, et qui fut payé 200 livres.

Ces deux peintures, ou deux œuvres analogues et du même temps, se retrouvent à Saint-Pétersbourg[2]. Après les avoir vues, M. Paul Mantz a pu écrire : « A cette époque, Watteau n'est nulle- « ment coloriste, ou, du moins, il ignore la théorie vénitienne qui « consiste à obtenir l'harmonie avec les contrastes : il est presque « monochrome, faisant passer les tons les uns dans les autres et « cherchant l'unité dans la note brune ou marron. Pas un bleu, pas « un rose, pas un point argentin, et s'il y a çà et là quelques traces « de verdure, les feuillages sont ceux de l'automne. Ce coloris aux « chaleurs rousses est celui d'un moment où Lemoyne, qui n'a pas « beaucoup plus de vingt ans, hésite encore à commencer sa réforme « et où Watteau n'y songe pas davantage. C'est la palette sobre, « sinon indigente, d'un contemporain de Lafosse, de Bon Boullo- « gne et des successeurs de l'école de Versailles. Et cette mono- « chromie, cherchée dans les tons du bois, dans les tons du cuir, « explique ce que Gersaint a voulu dire, lorsque, parlant des « tableaux peints pour Sirois, il écrit qu'ils avaient un coloris « vigoureux et un certain accord qui les faisaient croire de quelque

[1] V. son acte de décès aux Pièces justificatives. — Avant nous, M. Arsène Houssaye a raconté le retour de Watteau dans sa famille, mais en attribuant à l'artiste une « petite sœur » qu'il n'a jamais eue. Le récit de M. Arsène Houssaye est, du reste, plein de détails de pure imagination. Il fait, enfant, aller Watteau à Anvers, lui donne pour grand-oncle un peintre mort dans cette ville « sans « laisser d'héritage », et pour maîtresse une demoiselle La Montagne, danseuse à l'Opéra, qui l'aurait suivi jusqu'à Nogent. Une anecdote relative au duc d'Orléans et à Mme de Parabère n'a pas plus d'authenticité. Ces fantaisies, fort agréables à lire et dictées par une bonne intention, ont le tort grave de s'étaler dans une prétendue *Histoire de l'Art français au dix-huitième siècle*.

[2] V. dans l'ouvrage de M. Paul Mantz, p. 59 et 60, les doutes qui s'élèvent sur le point de savoir si ces peintures sont celles achetées par Sirois et gravées par Cochin, ou les *Fatigues de la guerre* et les *Délassements de la guerre*, gravés, le premier par Scotin, le second par Crépy fils.

« ancien maître. Nous sommes en effet au point initial. Il faut avoir « vu les deux peintures de Saint-Pétersbourg pour savoir que « Watteau est parti du brun pour aller au fleuri. »

Avec quelques tons à peine plus vifs qu'exigeait impérieusement le sujet, les caractères de cette première manière se retrouvent tout entiers dans *La signature du contrat de la noce du village*, gravée par Antoine Cardon presque de la grandeur de l'original et aujourd'hui conservée par la galerie d'Arenberg, à Bruxelles[1]. La famille d'Arenberg possédait aux environs de Valenciennes d'importantes propriétés, dont la seigneurie de Beuvrages et le fief de la Petite-Franche forêt de Raismes[2]. Il est donc probable que cette peinture a été exécutée à Valenciennes, ou, tout au moins, que Watteau en a reçu la commande durant son séjour dans sa ville natale.

La composition est très importante; elle comprend plus de quatre-vingt-dix figures humaines, avec quelques animaux : un cheval, un âne et deux chiens. Elle a pour théâtre un bosquet, avec un fond de feuillages azurés. D'un côté, on signe le contrat. De l'autre, au bas d'une terrasse que domine une maison de style pseudo-italien, une nymphe de marbre emplit de son urne un bassin d'où l'eau retombe en cascade. Dans l'intervalle, la jeunesse s'amuse; elle cause et *flirte*, mais elle est calme et ne danse pas. Les arbres sont tracés avec un rare élégance. Le dessin des personnages est nerveux et habile. L'artiste a déjà trouvé beaucoup des attitudes qui lui resteront familières. Toutefois, les mouvements sont trop contrastés; ils cherchent encore la grâce

[1] La toile mesure 0m,65 de haut sur 0m,92 de long. La gravure porte cette inscription : « *A Mgr le duc d'Arenberg, Chevalier de la Toison d'Or, grand « croix de l'ordre royal et milit. de Marie Thérèse, F. Maréchal des armées « de LL. MM. JJ. et R. apost., etc., tiré de son cabinet et gravé d'après le « tableau original peint par Ant. Watteau,* par son très humble et très obéissant « serviteur Antᵉ Cardon. »

[2] Ce fief avait été acquis d'une dame Hippolyte de Chambellan, femme du seigneur d'Espinac. A une époque postérieure à celle de Watteau, la famille d'Arenberg augmenta beaucoup ses domaines voisins de Valenciennes par le mariage d'un de ses membres, le prince Auguste-Marie-Raymond, avec Marie-Françoise-Ursule-Augustine Le Danois de Cernay, dame titulaire de Raismes, née le 4 septembre 1757. V. à ce sujet une étude sur le village de *Raismes*, par Louis Cellier, dans le tome IX de la *Revue agricole, industrielle et littéraire de Valenciennes*.

que, plus tard, ils atteindront sans effort. Somme toute, ainsi que l'a dit Burger[1], « c'est très gai et très spirituel, mais un peu mince « d'exécution... On y trouve encore l'influence des improvisateurs « de panneaux décoratifs, dans les femmelettes un peu poupées « d'éventail, dans le dessin des extrémités et dans les traits du « visage à peine marqués par quelques touches de vermillon[2]. »

Qu'on ne s'y trompe pas, néanmoins : l'artiste qui exécutait de telles œuvres était déjà le premier peintre de genre de son temps.

Au séjour de Watteau à Valenciennes, que la guerre encombrait de troupes, se rapportent vraisemblablement beaucoup des études de soldats que, au nombre d'une trentaine, M. de Julienne a fait graver depuis dans les *Figures de différents caractères*. Au même séjour doit se rapporter aussi l'original de la planche 29 de ce recueil justement fameux. Nous y voyons un étroit cours d'eau, sorte d'égout à ciel ouvert, bordé de murailles de jardin, encombré de derrières de maisons, dont l'une projette en encorbellement une dépendance dont l'usage est facile à deviner. Ou nous nous faisons illusion, ou ce dessin nous donne l'un des aspects du vieil Escaut, dans la traversée de Valenciennes, tel à peu près qu'il est resté jusque vers 1860, époque où les riverains obtinrent l'autorisation de le couvrir.

[1] *La galerie d'Arenberg.*

[2] Le Musée de Madrid possède une répétition partielle du même tableau, plus petite et comptant beaucoup moins de personnages, mais bien plus brillante, bien plus variée de tons, et, par conséquent, d'une date postérieure. L'auteur de ce travail a pu, en 1881, voir, à quelques semaines de distance, la peinture de Bruxelles et celle de Madrid, et établir entre elles une comparaison sérieuse.

Sur la foi de Burger, il avait jadis admis, comme étant de Watteau, deux autres toiles de la collection d'Arenberg longtemps conservées dans les appartements privés du palais, la *Surprise au bain* et le *Bain rustique*, celui-ci gravé sous le nom du grand artiste valenciennois par Antoine Cardon, et dédié « à Son Altesse « Madame la Duchesse d'Arenberg, Princesse du Saint-Empire Romain, Duchesse « d'Arschot et de Croy, née comtesse de la Marck, Grande d'Espagne de première « classe », etc. Son erreur lui a été signalée par M. Lenglart, de Lille, l'un des plus fins connaisseurs de ce temps. Il a pu lui-même les examiner depuis. En dépit de l'ancienneté de l'attribution, ce sont deux Pater indubitables, clairs et charmants. Pour ne pas les avoir restitués au disciple, il faut admettre que Burger n'avait pas sérieusement étudié sa manière.

Ne nous étonnons pas trop d'une telle confusion ; elle était déjà fréquente au dix-huitième siècle : par exemple, Mme de Grafigny attribue à Watteau le *Baiser donné* et le *Baiser rendu*, de Pater, qui décoraient au château de Cirey l'appartement de Mme du Chatelet.

IV

Watteau revint-il jamais à Valenciennes après son voyage de 1709? Nous ne le pensons pas. Nul contemporain ne parle de ce nouveau retour auprès des siens, et rien ne contraint à l'admettre.

La question s'est posée au sujet du vigoureux portrait du sculpteur Antoine Pater, qu'une intelligente libéralité d'un descendant de l'artiste, M. Bertin, ancien pharmacien, a fait entrer au Musée de Valenciennes[1]. M. Paul Mantz, croit l'œuvre voisine de 1720, et il déclare « regrettable que les érudits de Valenciennes ne soient « pas parvenus encore à dater exactement ce portrait, qui importe « à la biographie de Watteau et à la chronologie de ces manières ». Ce regret nous est allé droit au cœur. Nous avions déjà émis notre avis sur la question[2]. Nous allons essayer de serrer le problème de plus près et de le résoudre avec toute l'approximation possible.

Suivant nous, le portrait a été peint plusieurs années avant 1720, non à Valenciennes, mais à Paris, et dans l'atelier de Watteau.

Gersaint affirme qu'Antoine Pater confia le jeune Jean-Baptiste au peintre des fêtes galantes. « Il crut que Watteau aurait pour un « compatriote des facilités qui pourraient aider son fils à se perfec- « tionner. Il le plaça donc chez lui dans le dessein de le former[3]. » Le témoignage est décisif. Pourquoi Antoine Pater ne serait-il pas allé en personne conduire à Paris celui dont il voulait faire un artiste de talent? Nous ne serions nullement étonné qu'il se fût fait accompagner de sa femme Élisabeth Défontaine, qui, douée d'une affection aveugle pour le second de ses fils, aura voulu installer

[1] Ce portrait a été reproduit pour la première fois dans l'ouvrage de M. Georges Guillaume sur le *Bicentenaire de Watteau*. Il a été gravé depuis dans le volume de M. Émile Hannover, publié à Berlin en 1889, et par L. Muller, dans celui de M. Paul Mantz.

[2] V. la *Revue occidentale*, 1884, t. XIII, p. 406, et le compte rendu de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1887, p. 92.

[3] *Catalogue de la collection Quentin de Lorengère*, p. 193 et 194. Le premier séjour de J. B. Pater à Paris est attesté par une « ordonnance rendue sur la « requête d'Antoine Pater contre les maîtres jurés de l'art de la peinture, du « 15 juin 1717 », conservée aux Archives de Valenciennes. Le sculpteur y déclare que son fils s'amuse quelquefois à peindre, « pour passer le temps jusqu'à ce « qu'il s'en retourne à Paris ».

elle-même son préféré dans la capitale : elle n'était pas de celles qui reculent devant un voyage, puisque des actes authentiques établissent qu'en août 1736, aussitôt après la mort de Jean-Baptiste, elle se rendit à Paris[1]. Rien de surprenant dès lors que, pour faire politesse à ses hôtes, Watteau se soit empressé d'exécuter non seulement le portrait du sculpteur, mais encore celui d'Élisabeth Défontaine qui, par malheur, s'est perdu[2].

Lorsqu'il était dans son intérieur, Antoine Pater, homme d'humeur peu accommodante et qui aimait ses aises, se mettait simplement autour du crâne le madras qu'en 1740 a reproduit Saly dans l'admirable buste,

Dont le menton fleurit et dont le nez trognonne,

que possède aujourd'hui le Musée de Valenciennes. Au lieu de cette tenue intime, il est ici en toilette de visite, coiffé de sa plus belle perruque blonde, et la main cérémonieusement appuyée sur une colossale tête de femme. Or, cette tête a été reproduite ailleurs par Watteau, spécialement quand il a peint le *Singe sculpteur*, composition ovale, gravée par Desplaces. C'était donc un accessoire qui traînait dans son atelier, et dont il tirait parti selon les besoins, ce qui démontre à l'évidence que c'est dans cet atelier et non ailleurs que le portrait a été exécuté.

Mais à quelle date?

Nous savons par Gersaint que J.-B. Pater, ayant trouvé Watteau « d'une humeur trop difficile et d'un caractère trop impatient pour « se prêter à la faiblesse et à l'avancement d'un élève[3] », ne resta pas longtemps auprès de lui. Peu de jours après la Saint-Luc de l'année 1716, nous trouvons le jeune artiste cultivant à Valenciennes la manière de son maître et entrant, avec la corporation des peintres, dans un conflit qui devait durer jusque vers juin 1718. Il suit de là que le portrait d'Antoine Pater est nécessairement antérieur à la brouille de son fils avec Watteau, brouille qui ne devait cesser qu'à

[1] V. le compte rendu de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1891, p. 415, 421 et 422.

[2] Le souvenir de ce dernier portrait a été conservé par Julien Potier dans son *Catalogue du Musée de Valenciennes*. Potier tenait ses renseignements de M. Bertin.

[3] Même Catalogue.

Nogent-sur-Seine, peu de semaines avant la mort du charmant artiste, et que ce portrait a été exécuté soit en 1715, soit, au plus tard, dans les premiers mois de 1716.

Tout, dans l'œuvre, nous semble confirmer cette hypothèse. Certes, une telle peinture n'est pas d'un débutant ; ainsi que l'a dit M. Paul Mantz, « cette tête puissamment caractérisée et fouillée « jusqu'en ses détails les plus précis... accuse une volonté très forte « et une longue étude de la physionomie humaine ». Mais la couleur ne promet nullement les splendeurs que l'artiste fit éclater plus tard dans le merveilleux *Portrait de M. de Julienne*, gravé par Champollion ; la perruque blonde, l'habit feuille morte, le fond jaunâtre, forment un ensemble harmonieux, mais presque monochrome. Or, d'après M. Paul Mantz lui-même, n'est-ce point là l'une des caractéristiques de la première manière de Watteau ?

Celui-ci, élu académicien le 28 août 1717, ne fut nullement enorgueilli de sa nouvelle dignité, et, bien qu'ayant momentanément rompu avec les Pater, semble avoir continué à entretenir des relations avec d'autres de ses compatriotes. Hécart nous raconte à ce sujet une anecdote dont rien ne nous autorise à douter[1]. Il y avait à Valenciennes un jeune paysagiste nommé Martin-Joseph Dubois, fils d'un Arnoud Dubois et d'une Marguerite Leducq, baptisé à Saint-Géry le 8 mars 1696. « Voyant que Watteau avait été « reçu peintre de l'Académie royale, il lui envoya un de ses « tableaux, et le pria de le faire recevoir. Watteau l'engagea à « attendre ; il lui représenta que ses arbres, quoique souvent bien « faits, étaient maniérés, qu'on y comptait tous les feuillages, que « les plans n'en étaient pas assez variés, que tout y était trop « entassé et également éclairé, sans dégradation de lumières, et « lui conseilla d'étudier la nature, lui offrant au besoin ses con- « seils[2]. »

Ce Dubois ne manqua pas dans son pays d'une certaine réputation. D'après Hécart, il travailla pour un nommé Billet, hautelisseur à Valenciennes. « C'est », nous dit-il, « d'après ses tableaux que furent

[1] Remarquons toutefois qu'Hécart fait de Dubois un « compagnon d'étude » d'Antoine Watteau. Ce n'est guère vraisemblable, puisque Dubois n'avait que sept ans en 1702. Mais il avait pu connaître Watteau à Valenciennes, lors de son voyage de 1709.

[2] *Biographies valenciennoises.*

« exécutées les belles tapisseries qui ornaient le chœur des Jésuites « et la chapelle de Saint-Pierre, les jours de grande cérémonie. » Hécart ne connaissait plus de lui que deux grands paysages ornés de figures, placés autrefois dans le chœur de Notre-Dame de la Chaussée; plus, dans l'antichambre de la bibliothèque municipale, quelques tapisseries tissées d'après ses dessins par Billet.

Ces tapisseries ont depuis longtemps disparu, mais les deux paysages se retrouvent dans le presbytère de la nouvelle église Saint-Géry. Ils nous permettent de penser que, sans s'être jamais élevé fort au-dessus du médiocre, Dubois profita dans une certaine mesure des conseils qu'il avait reçus. L'un représente la *Visitation*, l'autre la *Fuite en Égypte*, au milieu de campagnes boisées et montueuses, avec de hautes fabriques corinthiennes qui se répondent d'une composition à l'autre. Sur les premiers plans s'éboulent des pentes sablonneuses. Les arbres sont largement traités, dans une manière tout à fait décorative. Le coloris est devenu sombre, et, n'était l'absence de bleus violents dans les ciels, on dirait d'un faible élève des Huysmans de Malines[1].

Cependant Watteau, inquiet et malade, changeait sans cesse de logement pour échapper aux importuns. Après avoir quitté la généreuse hospitalité que lui offrait Crozat, il se réfugia chez son ami Vleughels, et, finalement, partit pour l'Angleterre. La date exacte de ces déplacements a exercé la sagacité des biographes; mais ceux-ci, pour la fixer, se seraient, dans la plupart des cas, évité bien de la peine s'ils avaient eu l'idée de feuilleter l'*Almanach royal*.

Cette publication quasi officielle ne daignait point s'occuper des simples agréés, mais elle ne pouvait passer sous silence l'adresse d'un académicien, personnage en vue, faisant partie du *Tout Paris* d'alors. Elle devait être composée définitivement en novembre, tirée et livrée au public en décembre pour l'année suivante. Certaines omissions en fournissent la preuve; ainsi, J.-B. Pater et Le Bouteux, reçus académiciens le 31 décembre 1728, n'appa-

[1] Chaque toile mesure 2m,05 de long sur 2m,20 environ de haut. — Cellier dit avoir vu de Dubois, chez M. Courtin, alors conservateur du Musée de Valenciennes, « deux petits paysages, d'une couleur très fraîche et très agréable d'aspect, ornés « de quelques figurines ». Ces paysages ne se retrouvaient pas dans la vente de cet amateur, faite à Valenciennes en 1879. Ils étaient, en tout cas, fort différents d'exécution de ceux que nous venons de décrire.

raissent pas dans l'*Almanach* de 1729, déjà imprimé à cette date, et ne sont signalés que dans celui de 1730. Le recueil était soigneusement tenu à jour; il suivait les plus nomades dans leurs pérégrinations, et il nous a permis de savoir, par exemple, que, de 1731 à 1781, le peintre Dumont-le-Romain changea quatorze fois de logement.

A partir de 1718, il nous donne l'adresse de « Vateau ». Cette année, le nouvel académicien habite « faubourg de Richelieu, chez « M. Crozat », et, l'année suivante, « sur les fossés St Victor, chez « M. Lebrun ». En 1720, il signale son voyage en Angleterre par cette brève mention : « Vateau P. (*peintre*) est à Londres. » Nous devons en conclure que, dès les premiers jours de décembre 1719, au plus tard, l'artiste avait traversé la Manche[1].

Grâce à une note du *Diario,* de Rosalba Cariera, M. Paul Mantz a démontré qu'il était de retour à Paris le 21 août 1720. D'après l'âge probable du personnage représenté, Louis Cellier a émis l'hypothèse que Watteau aurait exécuté le portrait d'Antoine Pater, que nous croyons de 1715 ou 1716, à la fin de sa vie dans un séjour qu'il aurait fait à Valenciennes en revenant d'Angleterre. Mais Caylus, qui nous parle avec détail du vif désir que le peintre, à Nogent, éprouvait d'aller bientôt reprendre l'air natal, ne nous dit nullement qu'il se fût arrêté dans le Hainaut et qu'il en fût reparti quelques mois auparavant, ce que, si ce voyage avait eu lieu, il n'aurait pas manqué de nous citer comme une preuve nouvelle de l'inconstance de caractère dont était atteint le pauvre malade.

L'hypothèse de Louis Cellier doit être d'autant plus rejetée que l'aspect du personnage représenté ne la nécessite nullement. Né en 1670, Antoine Pater avait en 1715 ou 1716 de quarante-cinq à quarante-six ans; ainsi que le remarque M. Alfred Michiels, il était prédestiné à devenir prodigieusement laid, et pouvait, dès lors, paraître plus que son âge. Ajoutons que, même si Watteau était venu à Valenciennes en 1720, il n'y aurait certainement point

[1] Cette date de 1719 est formellement indiquée par Caylus comme celle du départ de Watteau pour l'Angleterre. M. Paul Mantz s'y arrête, avec beaucoup de raison. — La maison des fossés Saint-Victor est encore debout rue du Cardinal Lemoine. Nous espérons y voir quelque jour graver une inscription rappelant le séjour du peintre enchanteur. Le génie si français de Watteau mérite bien, à Paris, cette modeste commémoration.

reproduit les traits du sculpteur. N'avait-il pas, en 1716, renvoyé quelque peu brutalement de son atelier le jeune Jean-Baptiste? Depuis lors, aucune réconciliation n'était survenue; elle ne devait avoir lieu que presque *in extremis*. Or nous savons quelle étroite solidarité reliait tous les membres de la famille Pater et combien le sculpteur était violent. Si Watteau s'était présenté chez lui en 1720, il y aurait été fort mal reçu.

Pour imaginer un voyage de l'artiste à Valenciennes au retour d'Angleterre, Cellier, plus complètement informé, aurait pu s'appuyer sur une autre circonstance : le besoin où aurait été Antoine de liquider la succession de Philippe Watteau. C'est qu'en effet, tandis qu'il respirait les brouillards de la Tamise, son père était mort le jour de l'Épiphanie de l'année 1720 et avait, le lendemain 7 janvier, été inhumé dans l'église Saint-Jacques.

Mais le pauvre Watteau ne se souciait plus guère des biens de ce monde. Nous savons qu'en rentrant à Paris, il alla demeurer chez Gersaint, où, toujours bien informé, l'*Almanach royal* de 1721 nous signale sa présence « sur le pont N. Dame, au Grand Mo- « narque ». Nous savons qu'il y peignit une enseigne fameuse et qu'un peu plus tard, voulant respirer l'air des champs, il se retira à Nogent, où dans les derniers jours de sa vie il se réconcilia avec J.-B. Pater. Ce qui est moins connu, c'est que, peu de temps avant de mourir, il reçut du Roi, peut-être pour la première fois, une commande que Pater acheva. Le fait nous est signalé par d'Argenville. Dans la *Vie*, qu'il a écrite, *de Philippe Meusnier*, artiste bien oublié aujourd'hui, le biographe nous raconte que ce peintre d'architecture, qui avait collaboré à la décoration à fresque de l'extérieur des pavillons de Marly et de l'intérieur de la chapelle de Versailles, s'était vu, après un voyage en Bavière, chargé de trois tableaux par Louis XIV. Mais l'artiste n'ayant point terminé sa besogne avant la mort de l'ex-grand roi, le petit Louis XV vint plus tard visiter son atelier pendant qu'il achevait ces ouvrages. « Sa Majesté, dit « d'Argenville, quoique fort jeune, fit voir, en les examinant, son « grand goût pour les arts; les moindres beautés de détail n'échap- « pèrent point à sa pénétration. L'un des tableaux, ajoute l'auteur, « est la représentation d'une église dont l'ordonnance est des plus « belles; Watteau reçut l'ordre de l'orner de jolies figures; les « deux autres sont les dedans d'un palais richement décoré avec

« des figures de Pater. » A l'époque de d'Argenville, ces toiles curieuses se conservaient à la surintendance de Versailles; on ignore leur sort ultérieur[1].

[1] Si nous en croyons le catalogue d'une vente faite le 1er décembre 1779 à l'hôtel de Bullion, Watteau aurait parfois décoré de figures les œuvres d'un autre architecturiste nommé Michel Boyer. « 531. Un paysage à la gauche duquel est « un piédestal orné de bas-relief; sur un plan éloigné, est une fontaine où une « femme lave du linge; au bas du piédestal, est un joueur de flûte assis près « d'une femme : ces deux figures sont peintes par Watteau, le paysage par Boyer. « Toile. H. 22 p., l. 15 et demi. »

Le Musée de Lille a acheté en 1890 une autre œuvre intéressante, due probablement à la même collaboration. C'est un bosquet sombre, dont le milieu est occupé par de grandes sculptures aux teintes ivoirines. Au centre, un piédestal à base quadrangulaire terminé par une console renversée, porte un vase richement orné, sur la base duquel s'appuie, de profil et les jambes croisées, une nymphe auprès d'un dauphin. Non loin de là, une colonnade ionique, soutient un fragment d'architrave, et un second piédestal, circulaire, décoré d'un sujet mythologique aux figures plus que naturelles, forme la partie la plus claire de la composition. Sur le devant, vers la gauche, un musicien, tête nue et à collerette, joue de la guitare. Auprès de lui, une dame vêtue de rose à reflets changeants, et un jeune homme, debout. Le fond, composé de rochers et d'arbres, laisse voir, à gauche, une échappée de ciel. A droite, au delà du troisième plan, s'enfonce une grotte profonde, sorte d'obscur tunnel à l'extrémité duquel brille une pointe de lumière, et dont l'entrée est occupée par trois personnages : un cavalier montrant à une dame, vêtue d'une robe dont la queue est relevée par un petit page, une statue de femme debout. L'exécution vermiculée des figures du premier plan rappelle celle de la *Finette*. La toile mesure 0m,45 de haut sur 0m,71 de large.

La manière personnelle de Boyer peut être étudiée dans son tableau de réception présenté à l'Académie le 30 avril 1701, et aujourd'hui conservé à Trianon-sous-Bois. Il mesure 1m,13 de haut sur 1m,25 de large, et représente un *Palais bâti au bord d'un canal,* où circulent des gondoles. Sur le devant, un cavalier salue deux dames. L'effet de lumière est très vigoureux.

Au Musée de Grenoble, on voit un paysage de Jean Millet, dit Francisque, dont les figures sont de Watteau. Jean Millet, fils d'un peintre plus célèbre, Jean-François, qui porta le même surnom, fut reçu à l'Académie le 22 juin 1709, et mourut le 17 avril 1723. La toile de Grenoble mesure 0m,55 de haut sur 0m,45 de large, et la figure 0m,12. D'un côté, au premier plan, un jeune homme jouant de la flûte et une jeune fille sont assis près d'un tombeau antique orné de bas-reliefs et ombragé d'arbres. Au second plan, de l'autre côté, une femme lave du linge à une fontaine, et un personnage passe sur un chemin bordé de palmiers. Dans le lointain, des maisons près d'une rivière; des montagnes à l'horizon.

Cette toile a été acquise dans les premières années du dix-neuvième siècle, par les fondateurs du Musée de Grenoble. « Depuis cette époque », nous écrit M. Jules Bernard, conservateur de ce Musée, « les deux personnages du premier plan ont « toujours été attribués à Watteau. Cette attribution me paraît pleinement justi- « fiée. La coloration qui se retrouve dans la plupart des figures de ce maître, « l'élégance du dessin et la facilité de l'exécution, jusqu'au type particulier de la « tête de la jeune fille, ne laissent, selon moi, aucun doute à cet égard. —

Quoi qu'il en soit, un mois à peine après avoir rappelé auprès de lui son ancien élève, Watteau s'éteignit « le pinceau à la main », ainsi que Pierre Crozat l'écrivait le 11 août. Peu de mois auparavant, le 1er mai, il avait perdu sa grand'mère, Catherine Reuse, enterrée le lendemain à Valenciennes dans le cimetière Saint-Jacques.

Bien que Watteau fût devenu un peu moins insoucieux de ses intérêts depuis son départ de Londres, sa succession se borna à neuf mille livres qui furent remises à sa famille[1], plus à une grande quantité de dessins que, d'après sa volonté, se partagèrent M. de Julienne, l'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain l'Auxerrois, M. Hénin et Gersaint. S'il est vrai qu'il avait légué quelques dessins à Crozat « en reconnaissance des bons offices qu'il « en avait reçus », il aurait fait un testament. En tout cas, il laissait pour héritiers au moins un frère, Noel, devenu maître couvreur comme ses aïeux et dont le mariage devait être célébré à Saint-Jacques le 3 novembre suivant, plus sa mère Michelle Lardenois, qui ne devait mourir, à soixante-quatorze ans et deux jours, que le 14 septembre 1727[2]. La liquidation de la succession de son père, celle de la sienne propre donnèrent évidemment lieu à bien des écritures qu'il serait curieux de retrouver. Jusqu'ici, nous les avons cherchées en vain[3]. Nous espérons qu'un autre sera plus heureux.

Paul Foucart,

Membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Valenciennes.

« M. G. Lafenestre, lorsqu'il vit cette œuvre, l'attribua tout entière à Watteau. « Je crois qu'on doit laisser à Jean Millet le paysage, car les petites figures du « fond, peintes évidemment par la même main et en même temps que le paysage, « sont bien différentes à tous les points de vue de celles du premier plan. » Dans son étude sur le *Musée de Grenoble*, publiée en 1860 dans le tome VII de la *Gazette des Beaux-Arts*, Clément de Ris partage cet avis.

[1] Ce renseignement nous est donné par Caylus.

[2] Son acte de décès la déclare âgée de soixante-quinze ans. L'erreur est facile à rectifier au moyen de l'acte de baptême. V. ces actes et celui de mariage de Noël Watteau aux Pièces justificatives.

[3] Nos recherches ont été faites particulièrement à Nogent-sur-Marne. Cette commune ne renferme qu'une seule étude de notaire dont plusieurs actes remontent à 1500. On n'a pu y découvrir jusqu'ici aucune pièce relative à Watteau. Quant à l'acte de décès de l'artiste, il est sans doute irrévocablement perdu, les registres de l'église de Nogent ne remontant pas au delà de 1739

PIECES JUSTIFICATIVES

§ 1er

ACTES RELATIFS A LA FAMILLE D'ANTOINE WATTEAU.

A) 1° *Acte de décès de Bartholomé Watteau, aïeul paternel d'Antoine.*

NOTA. — *Cet acte et tous ceux qui suivent sont extraits des registres de la paroisse Saint-Jacques de Valenciennes.*

« L'an mil sept cent dix, le vingt deux février, est décédé dans cette paroisse Bartholomé Wateau, confrère de Saint-Druon. Il fut inhumé le vintrois dudit mois en l'église où nous l'avons porté avec les cérémonies accoutumées de l'église, auquel convoie et enterremens ont assisté ses parens et amis, en foi de quoi je pr. ai signé.

« S. MOREAU, pr. »

2° *Acte de décès de Catherine Reuse, aïeule paternelle d'Antoine Watteau.*

« L'an mil sept cent vingt un, le premier may, est décédée dans cette paroisse Catherine Reuse, veufve de Bartholomé Watiau, âgée de quattre vingt quattre ans. Elle fut inhumée le jour suivant dans l'église où nous l'avons conduit avec les cérémonies accoustumées de l'église, auquel convoie et enterrement ont assisté ses parens et amis.

« VILLEN. »

B) 1° *Acte de décès de Jean Lardenois, aïeul maternel d'Antoine Watteau.*

— Juin 1684.

« Le 3, décédé Jean Lardenois, 2 estat. »

NOTA. — Le registre des actes de décès de la paroisse Saint-Géry, pour l'année 1669, renferme un acte ainsi conçu : « Le 9 novembre fut enterré « en l'église de St Géry, à la chapelle de St Vath, desous le....., Jean Lar- « denois, domicilié au marché au poisson. » Nous ne pensons pas qu'il s'agisse du père de Michelle, puisque celle-ci, ainsi qu'on le verra plus loin, avait été baptisée à Saint-Jacques, qu'elle était domiciliée dans cette paroisse lors de son mariage et que, d'après l'acte suivant, sa mère y mourut.

2° *Acte de décès de Françoise Hotteau, aïeule maternelle d'Antoine Watteau.*

— Septembre 1687.

« Le 13, décédée Françoise Hoteau, vefve de Lardenois, 3 estat, enterrée au cimetière. »

C) 1° *Acte de baptême de Michelle Lardenois, mère d'Antoine Watteau.*
— Septembre 1653.

« Le 12 fut baptizé l'enfant de Jean Lardenois et de Françoise Hotteau. Le parin Jean....., la marine Michelle..... L'enfant du nom Michelle. »

2° *Acte de baptême de Philippe Watteau, père d'Antoine.*
— Avril 1660.

« Le 4 fut baptizé l'enfant de Bartholomé Vuateau et de Catherine Reuse. Le parin Jean-Philippe....., la marine Jenne Reuse. L'enfant du nom Philippe. »

3° *Acte de fiançailles et de mariage de Philippe Watteau avec Michelle Lardenois.*

« Fiancé le 8 de x^bre 1680, Jean Phlp. Wateau et Michel Lardenois. Espousé le 7 de janvier 1681. »

4° *Acte de décès de Philippe Watteau.*

« L'an mil sept cent vingt, le six de janvier, est décédé dans cette paroisse Jean-Philippe Watiau, espoux de Michelle Lardenois. Il fut inhumé le sept dudit mois dans l'église où nous l'avons conduit avec les cérémonies accoustumées de l'église. Auquel convoi et enterrement ont assistés ses parents et amis.

« Tes. Legrand, pré. »

5° *Acte de décès de Michelle Lardenois.*

« L'an mil sept cent vingt sept, le quatorze septembre, est décédé dans cette paroisse de St Jacques Michelle Lardenois, veuve de Jean-Philippe Wateau, âgée de soixante quinze ans. Elle fut inhumée le quinze du mois et an que dessus dans l'église où nous l'avons conduit avec les cérémonies accoutumées de l'église. En foi de quoi j'ai signé.

« F. Hocquet. »

D) 1° *Acte de baptême de Jean-François Watteau, frère d'Antoine.*
— 4 juin 1682.

« Le même iour fut baptizé Jean-François, fils légitime de Jean Phlp. Watiau et de Michelle Lardenois sa femme. Le parin .....Remi, au nom de Jean Lardenois, la marine Jenne.....

« A. Bardoux, 1682. »

2° *Acte de baptême d'Antoine Watteau.*

« Le 10e d'octobre 1684 fut baptizé Jean-Antoine, fils légitime de Jean-

Philippe Wateau et de Michelle Lardenois, sa femme. Le parin Jean-Antoine Bouché. La marine Anne Mailliar.

« P. R., Pbre. »

3° *Acte de baptême probable d'Antoine-Roch Watteau, frère d'Antoine.*

Nota. — La mère est nommée Michelle *Renault*. Nous pensons que c'est par un *lapsus calami*.

« L'an mil six cent quatre vingt sept, le treizième iour du mois de febvrier, M. P. Ruyk, vicaire de cette paroisse St Jacqs de la ville de Valenciennes soubsigné, ai baptisé le fils, né ledit iour en légitime mariage de Jean Phlp. Watiau, couvreur de tuilles et de Michelle Renault, les père et mère habitant de la paroisse, auquel ils ont imposé les noms de Antoine-Roch. Le parin a esté Antoine-Roch Watiau, la marine Maria-Marguerite Quindraing.

« + (marque du parin).

« Maria-Marguerite Quindraing.

« P. Ruyk, pr.

« Jean-Philippe Wattiau. »

4° *Acte de décès d'Antoine-Roch Watteau.*

« L'an mil six cent quatre vingt neuf, le trente unième iour du mois d'aoust est décédé dans cette paroisse St Jacques de la ville de Valenciennes Antoine-Roch Wateau, fils de Jean-Philippe Wateau, couvreur, et de Michelle Lardenois, âgé de trois ans et at esté cejourd'hui premier de septembre inhumé dans l'église de cette paroisse où nous l'avons porté avec les cérémonies accoutumées de l'église les iours, mois et an que dessus, auquel cérémonie et enterrement ont assisté le père de l'enfant, ses parents et amis. En foi de quoi nous, A. Bardoux, vicaire de cette paroisse, a signé.

« A. Bardoux, vic., 1689. »

5° *Acte de mariage de Noël Watteau, frère d'Antoine.*

Nota. — Son acte de baptême n'a pas été retrouvé.

« L'an mil sept cent vingt un, le troisième jour du mois de novembre, après la publication des trois bans de mariage faits à la messe paroissiale par un dimanche et deux fêtes consécutifs, entre Noël Watteau, fils de feu Jean-Philippe et de Michelle Lardenois, et Jeanne Fourniez, fille de Joseph et de feu Jeanne Rachat, tous les deux de cette paroisse, je, Mre J.-B. Gobau, prêtre et vicaire de Saint-Waast-Saint-Jacques en Valenciennes, diocèse d'Arras, soussigné, avec la permission de M. A. Heam, prêtre curé de la susdite paroisse de Saint-Vaast-Saint-Jacques, et doyen de la chrétienté au diocèse d'Arras, ai reçu d'eux la promesse et le

consentement de mariage et leur ai donné la bénédiction nuptiale en présence de Charles Dubois et Louis Hollande, qui ont signé avec moy. »

§ 2

ACTES RELATIFS A LA FAMILLE DE JACQUES-ALBERT GÉRIN.

A) 1° *Acte de mariage de Gérin avec Gabrielle Hayé.*

NOTA. — *Cet acte et le suivant sont extraits des registres de la paroisse Saint-Jacques.*

« Le 3 febvrier 1664, Jacqz Albert Gérin, de St Jacqz, at espousé Gabrielle Hayé en la présence de Baulduin... 60 ans... et d'Adrien Hayet... »

2° *Acte de décès de Gérin.*

« L'an mil sept cens deux, le septième juin, décéda dans cette paroisse St Jacques, Jacques-Albert Gérin, mary à Gabriel Hayez, et a été inhumé dans l'église le huitième dudit mois, où nous l'avons porté avec les cérémonies accoutumées de l'église, auquel convoie et enterrement ont assisté ses parens et amis. En foy de quoy j'ay signé.

« J. C. BÉRA, p^re^. »

B) *Liste des enfants de Gérin et de Gabrielle Hayé.*

NOTA. — *Tous ont été baptisés à Saint-Jacques. Dans certains actes, le nom de la mère est écrit* HAYEZ *ou* HAIEZ.

1°	Madeleine,	baptisée	le 7 mai 1665.
2°	Pierre-Albert,	—	le 13 décembre 1666.
3°	Pierre-Jacques,	—	le 16 février 1668.
4°	Marie-Jenne,	—	le 26 juin 1669.
5°	Marie-Françoise,	—	le 1er septembre 1671.
6°	Marie-Anne,	—	le 14 janvier 1674.
7°	Marie-Marguerite,	—	le 24 février 1675.
8°	Anne-Thérèse-Ursule,	—	le 21 octobre 1678.
9°	Anne-Joseph,	—	le 8 mars 1681.
10°	Jacques-Albert,	—	le 10 novembre 1682.
11°	Marie-Gabrielle,	—	le 30 septembre 1685.

XXVIII

NOTES

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU THÉATRE EN LORRAINE

I

DES ORIGINES AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Certains auteurs affirment que les premières manifestations théâtrales, en Lorraine, datent du commencement du quinzième siècle. Mais des troupes nomades vinrent en Lorraine, et le théâtre y fut en honneur dès le douzième siècle. C'étaient des mystères religieux qui s'y donnaient, sans préjudice des œuvres poétiques, où des femmes se distinguaient, ainsi que nous l'affirme Fauchet, lorsqu'il parle de la « *dolente* et *érudite duchesse* de Lorraine ». On se prend à regretter, toutefois, que cet auteur ne précise pas mieux sa citation. Pour nous dédommager, nous n'aurons garde d'oublier de dire un mot des grandes épopées que forment les quatre chansons de geste connues sous le nom de *Cycle des Lorrains*. Nous voulons parler des chansons d'*Hervis de Metz*, de *Gilbert de Metz*, d'*Anseis* et de *Garin le Loherain*. « A l'est de la France », dit M. Gautier dans ses *Épopées*, « se « présente le cycle sauvage et sanglant des Lorrains, qu'on pour- « rait appeler le cycle féodal par excellence, celui de la haine et « de la guerre privée. »

Garin le Loherain, chanson de geste, que plusieurs auteurs font dater du treizième siècle, mais qu'avec d'autres, et particulièrement avec M. Paulin Paris, nous croyons être du douzième siècle, fut composé, dit-on, par Jean de Flagy [1]. C'est le récit des haines féodales et des longues guerres de la maison de Lorraine

[1] Larousse le nomme à tort Flavy.

contre les Fromont, seigneurs de Soissons, Lens et Bordeaux au onzième siècle.

En Lorraine, des gens de théâtre devaient être établis antérieurement au 5 février 1289, puisque Ferry III, duc de Lorraine, les expulsa de ses États[1].

L'allégorie l'*Image du monde,* attribuée à Gauthier de Metz, date de 1245 et fut, sans doute, représentée à cette époque dans la ville natale du poète[2].

Le drame liturgique est en vogue jusqu'à la fin du treizième siècle, et les représentations de ces sortes de compositions ont lieu presque toujours dans les églises ou devant le porche des temples. A Toul, les tréteaux, pour les mystères, furent parfois dressés dans les cimetières; on y exécuta même des danses. L'intérieur et le parvis des églises devenant trop restreints pour la scène des drames religieux, non seulement on se réfugia dans les cimetières, mais bientôt les places, les collines furent choisies comme lieu des représentations.

Les Archives de la Lorraine présentent, dans leur inventaire, une mention[3] relative aux dépenses faites le 22 mai 1409, sous le comte Ferry de Vaudémont, le jour où l'on représenta le jeu de « Madame sainte Agnès ». Le document est ainsi libellé[4] : « Mar- « credy XXI jour dudit moy (de mai), vigile de la bonne feste », le 22, « est dit : Et celuy jour on fit le jeu de Ma Dame Ste Agnel. » Le lendemain, il est dit : « Il en fut payé à la femme Thomas, « pour les dépens des femmes de Haruel (Haroué), que furent à « Vézelise, le jour du Saint Sacrement pour le jeu c'om fit de « Ste Agnele, X gros. » — Ce mystère est peut-être le plus ancien qui ait été joué en Lorraine.

A Metz, c'est en 1412 que fut *jué* « en la place qu'on dit au « Change, le jeu et l'histoire de *Sainct Jehan* qu'on dit l'Apoca- « lypse, et duroit iceluy jeu trois jours et fut jué bien solennelle- « ment en grand triomphe[5] ». Ces représentations établissent l'ancienneté du théâtre dans nos régions.

[1] *Recueil des Ordonnances de Lorraine,* par Guillaume DE ROGÉVILLE, t. II, p. 437.

[2] LINTILLAC, *Précis de l'Histoire du Théâtre.*

[3] Archives lorraines, B. 9702.

[4] *Ferry Ier de Lorraine, comte de Vaudémont,* par M. Léon GERMAIN. (Crepin-Leblond, Nancy, 1881.)

[5] BÉGIN, *Histoire des Sciences, Lettres, Arts, dans le pays messin.*

Si nous examinons par ordre chronologique les mystères qui furent représentés, nous verrons qu'en 1420, le 21 août, le jour de la fête de saint Privat, à Metz, « fut faict le Jeu de saint Vite, « par frère Juffroy (Geoffroy Koloquart), ministre de la Trinité, « qui fit les personnaiges, se y fist le curé de Saint Vite ». Ceux-ci touchèrent la somme de « XI solz et davantaige ». L'auteur était Didier Cherbin, maître d'école de Saint-Vy. Ce même drame ne fut joué à Paris qu'en 1458[1] ; on vit encore dans cette circonstance les rôles tenus exclusivement par les premiers personnages de la ville. Jean Mathieu, l'avocat, fit l'empereur Vespasien, et Nicolas, curé de Saint-Victor, fit Titus. Ce mystère durait quatre jours et contenait plus de trente mille vers.

Dès lors, ce fut une suite de représentations jusqu'en 1438 : citons entre autres *la Vie de saint Érasme.*

De 1438, nous remarquons un temps d'arrêt jusqu'en 1468, où on donna, à Metz encore, le *Jeu de sainte Catherine de Sienne* qui dura trois jours. La jeune fille chargée du rôle de sainte Agnès se nommait Catherine, fille de Didier le Verrier; elle débita, par cœur, « vingt-trois cens vers et plut tellement qu'un des spectateurs, Henri de Latour, la demanda en mariage ».

L'Alsace était beaucoup moins en progrès à cette époque, au point de vue théâtral, puisque c'est seulement en 1462 qu'à Colmar des divertissements ou *Spiels,* reproduisant des scènes de Noël, avec les rois mages, furent donnés avec accompagnement de vieux Noëls alsaciens[2]. Nulle mention de mystères analogues à ceux de Lorraine.

Si le théâtre semble être resté stationnaire à Metz, la cour de René Ier, roi de Sicile, retentissait des chants des trouvères provençaux qui avaient un écho à la cour de son neveu René II de Lorraine. Les mystères se succédaient à Angers, pour ne citer que ceux de *la Résurrection de Nostre-Seigneur iesucrit,* en trois journées, à cent quatorze personnages et en vers, composé par Iehan Michel, et joué devant le *roy de Cécile*[3] ; le *Mystère du*

[1] Ce mystère fut imprimé seulement en 1491 et réimprimé en 1530. A Angers, après celui de la *Passion* et avec celui de *Nicodème,* il fut un de ceux qui eurent la vogue au quinzième siècle.

[2] X. Mossmann, *Origine du Théâtre à Colmar.*

[3] *Catalogue Soleinne,* n° 536, p. 95, t. I.

Roy advenir, en vers, à trois journées et à plus de cent personnages. Celui-ci est composé par Jean du Prieur ou le Prieur, maréchal des logis du roi de Sicile, René Ier, tandis qu'un autre portant le même titre est de René de Beauveau, sénéchal du même roi René. La durée de ce dernier mystère était de cinq journées [1].

La prévôté des villes de Lorraine détenait, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, la remise de licence permettant ou défendant les représentations théâtrales. La censure n'est donc pas chose nouvelle; c'est bien en effet au quinzième siècle qu'on en peut faire remonter l'origine, à l'époque où les excès des élèves de la Basoche nécessitèrent l'intervention de l'autorité.

Citons ensuite le *Mystère ou vie de saint Clément, premier évêque de Metz,* qui dura quatre jours; le *Miracle de saint Nicolas de Bar,* l'*Histoire de la Sainte Hostie, le Mystère de la fausse langue;* en 1485, le *Drame de sainte Barbe,* durant trois journées, renfermant deux mille cinq cents vers déclamés par quatre-vingt-dix-huit acteurs. Nous inclinons à croire qu'il est différent de celui que M. de Soleinne indique dans son catalogue; celui-ci ne durait que deux journées [2]. En 1488, c'est *le Mystère de saint Laurent;* en 1491, *le Jeu du Corriger le Magnificat,* qui est, sans doute, une satire dirigée contre les ignorants, dans le genre de *Faintises du Monde,* de Pierre Gringore. On vit aussi le jeu de *Griselidis.*

Le 14 septembre 1480, le seigneur Renal le Gournais épousa Barbe de Kuncheim, et fit, à cette occasion, jouer après le souper une farce dont le nom ne nous est pas parvenu, mais qui prouve que déjà le théâtre avait sa place dans les fêtes.

Ce n'est pas seulement à Nancy et à Metz que le théâtre se développait, mais dans toute la région; ainsi à Bar-le-Duc, en 1485, un jeu fut donné, et dans ce jeu on vit des hommes *faisant des personnages de dyables.* Nous signalerons enfin *les Mystères de la vie et passion de sainte Catherine du mont de Sinay,* à Metz, en 1486.

L'année suivante, le 9 mai, le duc fit encore représenter à Saint-Nicolas du Port un mystère, et dans la salle du palais, à Nancy,

[1] Abbé Mercier de Saint-Léger.
[2] *Catalogue Soleinne,* n° 568, p. 107, t. I.

en 1485, *le Jeu de saint Georges*[1]. *Les Galans ou Enfants sans soucis* firent des séjours très fréquents en Lorraine, et nous remarquons avec intérêt que ces troupes nomades françaises, en quittant la cour de René II, se rendaient le plus souvent à Metz, ce qui témoigne des relations intimes des deux cités. En effet, en 1494, les acteurs dont nous parlons jouèrent à Metz, le 24 novembre, en venant de la cour du roi de Sicile, duc de Lorraine, aux noces de Jehan le Gournais Alicatte qui épousait la fille du seigneur Gérard Perpignant. Ces acteurs « chantoient si bien que tous ceulx qui les oyoient, estoient très contens d'eulx[2] ».

Du reste, en 1491, René II leur avait encore octroyé une nouvelle gratification, ainsi qu'au joueur de flûte de Paris « et au prince des folz *audict Paris*[3] ».

Les spectacles à pieux personnages furent également en faveur en Lorraine, puisque, à Saint-Dié, en 1494, le chanoine Gauthier Lud donna *la Présentation au Temple*[4].

Une mention des archives, dans laquelle il est dit : somme payée pour la façon d'un échafaud, au château de Nancy, « pour le duc regarder jouer le jeu que l'on fit à la Saint Nicolas[5] », permet de supposer qu'en raison de la fête célébrée le jour même, le mystère représenté avait pour sujet la vie et le martyre du saint; d'autre part, le catalogue Soleinne indique, à la même époque, *le Miracle de Mõseigneur Saint Nicholas*, en vers et comptant dix-huit personnages[6]. Pour terminer l'histoire du théâtre au quinzième siècle, sans perdre de vue le mystère de saint Nicolas, nous relèverons une mention inédite des archives[7] qui est explicite, cette fois; on y lit : « Blé délivré par le cellerier pour cuire le pain pour la dépense du jeu et fête monsieur Saint Nicolas, que le duc avoit faict jouer durant les festes de la Pentecôte. » Le mystère en question est sans doute *le Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel, d'Arras, écrit durant la première moitié du treizième siècle. Ce mystère fut suivi, à Metz, en 1498, du *Jeu de saint Alexis*.

[1] Archives lorraines, B. 7557.
[2] Lepage, *Le Théâtre en Lorraine*, 1848, p. 209.
[3] Archives lorraines, B. 989, non cité jusqu'ici.
[4] V. les *Mémoires de la Société philomathique de Saint-Dié*, G. Save.
[5] Archives lorraines, B. 7566.
[6] *Catalogue Soleinne*, n° 575, p. 109, t. I.
[7] Archives lorraines, B. 7567.

En résumé, nous constatons en Lorraine, antérieurement au quinzième siècle, une grande abondance de productions théâtrales, un essor du théâtre religieux qui prépare les voies aux poètes dramatiques du seizième siècle. Nous remarquons aussi, dans certains des mystères dont il vient d'être parlé, quelques allusions satiriques. Ce caractère, à la fin du quinzième siècle, nous semble particulier à la Lorraine.

II

SEIZIÈME SIÈCLE.

Avec le seizième siècle s'affirme un développement considérable du mouvement théâtral en Lorraine. Il convient de l'attribuer d'abord au goût et aux encouragements des ducs René II et Antoine, mais surtout au séjour d'un homme, tour à tour *Enfant sans souci,* saltimbanque ambulant, entrepreneur de représentations dramatiques sous Charles VII et Louis XII, poète et enfin héraut d'armes du duc de Lorraine.

Cet homme étonnant pour son temps, cet homme dont M. Onésime Le Roy a si bien défini le caractère en le disant « rimeur, ascétique plus tard et dévot sincère, à la fin poète tragique[1] »; cet homme, c'était *Gringore.*

Sans avoir l'intention de reprendre la biographie de Pierre Gringore, il nous semble utile de consacrer à ce poète quelques lignes.

Gringore, appelé Gringoire, Grégoire, Mère Sotte et Vaudémont, naquit, selon toutes probabilités, près de Caen, en Normandie. Ce qui confirme cette opinion, c'est la dédicace que Gringore écrit en présentant son livre des *Folles entreprises* à Pierre de Ferrières, chevalier, seigneur et baron dudit lieu de Ferrières et de Thuri et seigneur de Dangu :

« Quand mon esprit fut lassé de penser
A qui devoye ce traité adresser,
Lui fut advis que le devoye bailler
A un très noble et prudent chevalier

[1] *Études sur les Mystères,* par Onésime Le Roy.

Parquoy trouvay les façons et manières
Vers ce sire *Pierre de Ferrières,*
Puissant *baron de Thuri* sans argu.
En régentant la seigneurie *Dangu*
Me retirer, lui présentant ce livre.
Se on demande pourquoy c'est que je luy livre,
Respondre puis que mes prédécesseurs
De sa maison ont esté serviteurs,
Lesquels je vueil ensuivir, si je puis,
Car son *subject* et son *serviteur suis.* »

Ferrières, Thuri et Dangu sont en Normandie; en Lorraine, on ne trouve qu'un Ferrières, et il n'y a ni Thuri ni Dangu[1].

Il semble résulter d'une note consignée dans le registre des mariages de la paroisse Saint-Jean en Grève, de Paris, de 1518 à 1538, que Gringore se serait marié à la première de ces dates avec Katherine Roger[2]. Ce renseignement fut donné à M. Lepage par M. Anatole de Montaiglon.

Mais si Gringore n'est pas Lorrain de naissance, voyageur à l'exemple des *Enfants sans souci,* vagabond de nature, il est resté assez longtemps en Lorraine, il y a fait représenter nombre de ses œuvres, enfin il y a acquis surtout le droit de cité, le duc de Lorraine l'ayant honoré de la charge de héraut d'armes.

Cette haute fortune témoigne de l'estime que la Lorraine et ses ducs montraient aux artistes, aux poètes de la France, preuve indéniable des sentiments communs qui ont toujours existé entre les deux nations, bien que certains écrivains étrangers aient voulu établir le contraire.

Divers auteurs ont présumé que le duc Antoine n'aurait pas accordé à Gringore, s'il n'eût été Lorrain, la charge de héraut d'armes. Ce n'est pas là un argument sérieux. Le successeur de Gringore, Du Boullay, *Rémois,* et beaucoup d'autres artistes étrangers, reçurent à la cour de Lorraine soit de hautes fonctions, soit des lettres d'anoblissement.

M. Lepage émet l'opinion qu'un poète tel que Gringore, si avan-

[1] Voy. *Journal de la Société d'archéologie lorraine,* p. 41, 42, 43, n° 2, février 1892.

[2] Intus affidati die XXIIIIe mensis may anno xviij. — Pierre Gringoire, Katherine Roger. Intus desponsati die XXX° mensis may anno xviij; c'est-à-dire que Pierre Gringoire et Katherine Roger, fiancés le 24 mai 1518, furent mariés six jours après, le 30 mai.

tageusement connu à la cour de France, n'aurait pas quitté la capitale de ce pays pour venir se fixer ou même résider momentanément dans une province qui lui aurait été étrangère.

Mais Gringore est avant tout nomade, et dans l'auteur si renommé il y a lieu, croyons-nous, de voir l'acteur, l'*Enfant sans souci;* c'est ce qui explique à nos yeux un séjour même très prolongé à la cour de Lorraine, où les traditions de René Ier, le fameux roi-artiste de la Provence, de son neveu René II et enfin d'Antoine, s'étaient maintenues et avaient acquis à ces princes le renom de Mécènes.

M. Weiss nous dit, du reste, que Gringore « visita une partie « de la France, s'arrêtant dans les villes et dans les châteaux, « accueilli partout par sa gaieté et composant de petites pièces bouf- « fonnes et satiriques dans lesquelles il faisait le principal per- « sonnage ». Le duc de Lorraine, en prince habile, s'appliqua peut-être à s'attacher un homme aussi intelligent, aussi supérieur que l'était Gringore, jouissant auprès du public d'une réputation et d'une influence appréciables.

Louis XII, au dire de M. Duplessis, inspira ou plutôt commanda à Gringore quelques-uns de ses écrits satiriques dirigés soit contre les Vénitiens, soit contre Jules II. C'est surtout dans son *Jeu du Prince des sots* que le poète mit sa verve au service des rancunes de la royauté contre la papauté, et, avec l'appui de Louis XII, il soutint, après Gerson et avant le cardinal de Lorraine, la thèse du gallicanisme.

Il convient de rappeler ce que M. Lepage disait : qu'il ne fallait pas s'étonner de voir Gringoire attaquer d'abord le Souverain Pontife, bientôt après lutter dans ses vers contre l'hérésie naissante, et, plus tard, donner dans son drame de *Louis IX* un si beau rôle à la papauté. Il ne s'agissait alors que de questions politiques et où la religion elle-même ne fut pas mise en jeu. La devise de Gringore était : *Tout par raison, raison par tout, par tout raison.*

Le nom de Gringore apparaît pour la première fois en 1518, en Lorraine, à la date du 5 avril; il obtint dès lors la charge d'*honorable huissier* ou de *héraut d'armes*. En septembre, il fit un très court voyage à Paris, puis il joua des farces à Lunéville, malgré la peste et en présence du duc qu'il suivit dans son expé-

dition contre les paysans allemands qui s'étaient emparés de Saint-Hippolyte.

En 1519-20, le duc augmente ses gages, et le poète fait encore plusieurs voyages à Paris, où on croit qu'il accompagna le duc et la duchesse de Lorraine, lors de l'entrevue du camp du Drap d'or.

C'est encore à Paris qu'il achète « deux espynettes pour Monsei-« gneur, payées dix escuz d'or au soleil ». Il revient dans cette ville en 1521-22 et 1523, et à cette dernière date passe premier héraut d'armes, à la mort de son prédécesseur. On le voit remplir ces fonctions au baptême de Nicolas, fils d'Antoine, à Bar-le-Duc, où probablement on joua une de ses pièces devant l'assemblée princière qui s'y trouvait.

En 1525, la guerre des Rustauds éclate, et, à la bataille de Saverne, Gringore, toujours comme héraut d'armes, prend une part très active.

Voleyr, dans son chapitre XXXIe, racontant le retour d'Antoine en Lorraine, dit : « Trouva ledit hérault *lacteur* », que M. Lepage traduit par *le narrateur*, « pour le premier auquel fut ordonné « certaines lettres par lesquelles il mandoit que l'on envoyast « quatre ou cinq cens hommes de pied sur ladite montaigne de « Sale. »

Il paraît très certain que c'est de Gringore qu'il est question, puisqu'il est bien qualifié par le mot *l'acteur* que l'on interprètera plus vraisemblablement par le sens *acteur* et non narrateur.

En 1530 et 1532, nouveaux voyages en France et nouvelles pensions, en nature et en argent.

Ainsi que le fait judicieusement remarquer M. Lepage, et ce qui, entrevu par lui, semble encore apporter un nouvel appoint en faveur de notre raisonnement, Gringore ne paraît pas seulement avoir multiplié ses voyages en France dans le seul but de faire imprimer ou représenter ses ouvrages, mais il est permis de croire qu'il y exerçait aussi la mission de héraut d'armes, à la grande satisfaction de son duc, puisque celui-ci faisait constamment augmenter ses gages.

En 1538, voyage de Gringore à Paris. Dans l'esprit de M. Lepage, ce voyage devait être le dernier. Les comptes du Célérier de Nancy, année 1537-1538, renferment le mot *Obiit*, tracé en marge, d'une encre différente à celle des actes, ce qui

autorise à penser que Gringore mourut quelque temps après le payement des deux termes de sa pension. Les deux signatures autographes, dont nous possédons un calque, décèlent la main d'un vieillard, et portent *Gringore* et non Gringoire.

Edmond du Boullay, de Reims, connu également comme auteur dramatique, succède à Gringore dans sa charge.

Après avoir rendu ce juste hommage à Gringore, nous allons exposer les principales manifestations du théâtre, au seizième siècle, dans notre province.

C'est, en effet, à cette époque, lorsque les mystères et les moralités furent à peu près abandonnés, qu'apparut, au sein de l'Université de Pont-à-Mousson, ce qu'on peut appeler le *Drame des écoles*. Plusieurs auteurs [1] ont regretté que relativement à la période qui nous occupe « il ait fallu se borner à des mentions « succinctes dont il est difficile de tirer quelques conséquences ».

Nous allons essayer, après sérieux examen, d'en tirer quelques brèves conclusions.

Dans les premières années du seizième siècle, nous trouvons une tragédie, « *David, tragédie sainte avec chœurs* », où on célèbre : « David combattant, triomphant et fugitif [2] », jouée dans un couvent lorrain.

A Metz, le 31 février 1501, sous le patronage de l'évêque, on donna l'*Andrienne* de Térence ; mais les gens d'Outre-Seille, ne comprenant pas le latin, troublèrent la représentation, tandis qu'en Alsace, les *Spiels* allemands continuaient leur vogue. La *Vie de Sainte Barbe*, mystère, est interprétée en 1505, devant le duc Antoine qui, deux ans après, récompense les *Enfants sans souci* de Rouen et de Paris, et des joueurs d'instruments d'Angers qui parurent devant lui.

Notons, en passant, qu'en 1511, le jour du mardi gras, Gringore donna aux Halles de Paris le fameux *Jeu du Prince des sotz*.

A Metz, sur la place de Chambre, se fit le *Jeu de l'Histoire de la reine Hester*. M. Lepage suppose que c'est cette tragédie qui inspira les maîtres tisseurs de Flandres, auteurs de la tapisserie de

[1] Lepage, *Le Théâtre en Lorraine*.
[2] Bibliothèque de Mirecourt.

la Tente de Charles le Téméraire. Nous ne le pensons pas, d'abord à cause de l'origine des tapisseries, ensuite par l'écart vraisemblablement trop grand qui existerait entre leur exécution et la date de la représentation, en admettant même que la tragédie fût déjà quelque peu ancienne. On donna aussi, dans le même moment, le *Mystère du Miracle de Notre-Dame.*

Le *Mystère de la Résurrection* fut représenté en 1513, à Nancy, par les « Trois Maries ». C'était la manière de désigner les Saintes Femmes [1].

En 1515, une scène dramatisée fut donnée dans l'intérieur de la cathédrale de Metz, par un Franciscain, ainsi que *le Mystère* et *la Patience de Job.* Cette dernière pièce a suggéré l'idée, dit-on, à Théodore de Bèze, de composer, en 1551, sa tragédie sur le même sujet.

La Cour de Lorraine, pendant ses excursions dans le pays, faisait venir, dans les châteaux ou dans les villes où elle se trouvait, les acteurs et joueurs de farces et moralités, notamment à Nancy, à Lunéville, à Neufchâteau, où Antoine, en 1515 [2], fit venir *Songe-Creux* et ses complices, pour des passe-temps, moralités et farces. Ce Songe-Creux s'appelait maître Jehan; il était chef de la troupe d'*Enfants sans souci,* directeur des solennités dramatiques et des passe-temps à la Cour de Lorraine.

Gringore, à ce moment, en 1518, en sa qualité d'*huissier d'armes,* et sous la qualification de *Mère-Sotte, composeur de farces,* reçoit des mains ducales un don de 10 francs [3].

Par comparaison, en Alsace, il est intéressant de savoir qu'à la fin de 1521, une représentation de *Tannhaeuser* fut donnée par les gens de Kiensheim; ce n'est donc pas d'aujourd'hui que ce sujet est traité sur la scène; on voit aussi les bourgeois de Colmar donner la *Passion* en 1515 et en 1531, les gens de Guémar interpréter le 20 février 1519 l'*Enfant prodigue.* Au même temps, les bourgeois d'Ammerschwir montent un drame emprunté au cycle des poèmes allemands, le *Hildebrand,* que des chansons de geste avaient déjà popularisé.

[1] Archives lorraines, G. 621. Ce mystère était habituellement donné à Metz, le jour de Pâques.

[2] Archives lorraines, B. 1021.

[3] *Ibid.,* B. 1022, 1023.

Cette courte incursion en Alsace terminée, revenons à la ville de Metz, où le dernier mystère, *le Sacrifice d'Abraham,* fut représenté, tandis qu'à Nancy et à Saint-Nicolas, ainsi que nous le verrons, on en donna bien plus tard encore.

Au carnaval ou *gras temps,* la grande salle du Palais ducal de Nancy était le théâtre des farces pour lesquelles on dressait des échafauds spéciaux [1] en l'honneur de la veuve du duc de Guise, en 1524 et en 1527 pour les noces du comte de Salm. Le marquis de Pont-à-Mousson (titre que prenait le fils aîné des ducs de Lorraine) donnait, le jour des Rois, un grand festin aux gentilshommes de la Cour; la Musique et la Comédie y tinrent leur place habituelle [2].

Bar-le-Duc n'était pas moins privilégié, puisqu'en 1523 et en 1524, lors du baptême du prince Nicolas, la chronique dit que « la feste estoit esjouye par Songe-Creux et ses enfants, « *Mal me sert, Peud'aquet* et *Rien ne vault,* que jour et nuit « jouoient farces vieilles et nouvelles reboblinées et joyeuses à « merveille ». Ce Jehan Songe-Creux n'était autre que maître Jehan, celui même que nous avons vu déjà en 1515. En 1526, on reprit l'ancienne moralité en vers, *Mundus, Caro et Demonia,* moralité en vers interprétée à la Cour de Nancy. C'est un dialogue entre cinq personnages : le Chevalier Chrestien, l'Esprit, la Chair, le Monde et le Diable [3].

Les joueurs de passe-temps abondent vers 1531 au Palais de Nancy; parmi eux était Dom Pedro Courtisse de Barbarie [4]. Wickram, fameux littérateur de Colmar, fit, en l'année 1531, jouer son drame, *Les dix âges de la vie* (qui eut neuf éditions successives), et l'année suivante *le Fidèle Eckart.* Le *Célèbre Mystère* ou *Jeu de saint Job,* que Metz vit en 1515, fut donné de nouveau au Palais ducal de Nancy, le dimanche 23 juin et le soir de Noël de l'année 1532 [5]. La fête de Noël de 1533 fut encore précédée de semblables réjouissances.

Les momeries ou mascarades et les farces commandées tantôt

[1] Archives lorraines, B. 7598, 7600.
[2] *Ibid.*, B. 1032.
[3] *Ibid.*, B. 1038, 7664.
[4] *Ibid.*, B. 1049.
[5] *Ibid.*, B. 7612, 7613.

par le duc, tantôt par son fils François, marquis de Pont-à-Mousson, avaient pour principaux interprètes cinq acteurs ou joueurs de farces, dont les archives mentionnent les payements pour les fêtes données dans la salle de Parement ou Parade, de 1534 à 1538 [1].

En présence de la duchesse Renée de Bourbon, les *Verts-Vêtus* jouent des farces et des passe-temps, l'année suivante, durant les fêtes de la Pentecôte. Les mêmes compagnons se rendirent à Saint-Nicolas, où on leur demandait le *Mystère de sainte Barbe*. En cette même année, on payait les gages de Pierre Gringore.

Les noces de la princesse Anne, petite-fille d'Antoine, qui épousa René de Chalon, prince d'Orange, appelèrent aussi, en 1539, la troupe d'acteurs de Nancy à Bar-le-Duc [2].

L'*Enfant prodigue* de Wickram, des pièces de Térence, une pièce de Plaute et le *Jugement de Pâris*, joués en latin, de 1540 à 1541, en Alsace, à Colmar, forment le parallèle des représentations données dans les provinces voisines de la Lorraine.

Les petites villes du pays lorrain, Saint-Mihiel notamment, suivent l'exemple de leur capitale. Le grand couvent, l'abbaye de Saint-Mihiel, n'était pas étranger à ce mouvement, puisque c'est Dom Nicolas Louvent, le prieur, qui composa et fit exécuter en 1548 le « *Jeu et Mystère de monsieur saint Estienne*, pape et martyr, patron de l'église parochiale de Saint-Mihiel ». Ce drame était divisé en trois parties ou journées, précédées d'un prologue et suivies d'un épilogue. On y entendit le jeu d'instruments de musique et des antiennes chantées en chœur [3].

Lunéville qui devait avoir un théâtre si renommé deux siècles plus tard, voyait déjà, en 1550, dans la *Salle Haute* du château, une œuvre dramatique, le *Paradis et l'Enfer*, tandis que la *Vendition de Joseph*, l'*Immolation d'Isaac* étaient jouées à Nancy, devant Charles III, en 1557 [4].

Les Guise étaient aussi très amateurs de théâtre; en 1559, une

[1] Archives lorraines, B. 1056, G. 625.

[2] *Ibid.*, B. 1062, 1063.

[3] *Catalogue Crozet*, n° 792. Ce mystère est inspiré de celui de *Saint Clément*, paru un siècle auparavant.

[4] Archives lorraines, B. 1112. Wickram donne à Colmar, en 1550, son drame de *Tobie*, divisé en deux journées. Ce drame est repris en 1562 à Strasbourg, en 1578 à Heidelberg, enfin en 1580 à Saint-Gall.

comédie fut commandée par « Monseigneur le Révérendissime Cardinal de Lorraine à Pierre de Ronsard, Vendomois[1] ». La même année, Louis Desmasures, dont Wœiriot va graver le portrait, composa un hymme sur la Justice de Metz, et, en 1569, Jean Dorsat traduisit un chant nuptial ou épithalame sur le mariage du prince Henry de Lorraine, duc de Guise, avec Catherine de Clèves, comtesse d'Eu [2].

Le maître joueur d'histoires, titre que prenait le directeur de la troupe qui jouait devant Charles III, se nommait Nicolas Bource. Il joua, avec ses compagnons, plusieurs fois devant la Cour, pendant les années 1572-73.

Meyenbrunn fit donner, à ce moment, plusieurs pièces de sa composition, entre autres une tragédie en deux journées et en vers dont le sujet était l'*Histoire de saint Jean-Baptiste;* elle avait été donnée à Soleure en 1549, ainsi que le *Mystère de la Nativité.*

A partir de 1573, il y eut en Alsace un arrêt des représentations théâtrales, notamment à Colmar. Les causes de cet arrêt peuvent être attribuées à la régence d'Ensisheim, aux discordes de la bourgeoisie, à la proscription des novateurs, par Ferdinand II, et enfin à la guerre de Trente ans.

C'est à partir de 1575 en Lorraine que le théâtre prit son essor, dans les collèges de Jésuites.

MM. Lepage, Maggiolo, Favier, l'abbé Martin, Pfister, dans leurs remarquables travaux, ont déjà mentionné un grand nombre de pièces qui furent jouées par la fameuse Université, dans les collèges de Pont-à-Mousson et de Nancy; toutefois, avant d'aborder les représentations de cet ordre, nous avons cru devoir réunir et compléter ici ce qui a rapport à ce théâtre.

En 1575, la salle, ainsi que nous l'apprend le Père Abram, n'étant pas encore construite, on joua dans les appartements des princes de Lorraine, élèves du collège de Pont-à-Mousson, la *Pastorale du Père Dupuy,* qui plut non seulement à cause de la nouveauté, mais par la beauté de la pièce. En 1577, écrit le même auteur, on donna une pièce dramatique, *Calvin,* dont les bourgeois, au dire du Père Abram, parurent extrêmement fâchés, tandis que

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 3245, t. III, p. 85.
[2] *Ibid.,* n° 208, t. V, p. 47.

M. l'abbé Martin [1] affirme qu'elle étonna et charma les habitants du Pont.

Les comédiens italiens tels que Francisquin, Ventourin Gasparin, Jacques Guirlande, dirigés par un Français du nom de Château Vieux, des joueurs et bateleurs napolitains, des bouffons espagnols, Dom Diego de Medina, entre autres, jouèrent plusieurs fois devant Charles III, à Nancy, en 1577 et 1578.

Ce prince et ses fils assistèrent, à l'Université de Pont-à-Mousson, en 1578, à la représentation d'une pièce intitulée *Saint Jean l'Évangéliste,* au moment des fêtes célébrées après la guérison de la peste.

L'année suivante, on donna une comédie du Père Bordes, dont le titre est inconnu, mais que M. Lepage croit être le *Julien l'Apostat* du Père Fronton du Duc, joué encore en 1578, devant Charles III, dans cette même ville.

Le Père Fronton du Duc peut être regardé comme le plus célèbre auteur dramatique chez les Jésuites. La pièce de l'*Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remy,* que Digot, de Haldat, Lepage, Ory, ont savamment analysée, est considérée comme un chef-d'œuvre du genre.

Tous les épisodes de la vie de Jeanne se déroulent dans ce drame, empreint tout à la fois des libertés et des naïvetés du langage de ces temps. Un chœur, à l'exemple de ceux de l'antiquité, complète l'exposition des actes. Il y a de beaux élans dramatiques dans cette œuvre, qui, malheureusement, se ressent un peu du style ampoulé de l'époque. La Bibliothèque de Nancy possède un bel exemplaire de cette pièce.

Le goût du théâtre s'était tellement accru à l'Université lorraine que les Jésuites construisirent une grande salle pour y représenter des pièces dramatiques et exercer les jeunes étudiants à la déclamation. On l'inaugura en 1582, par une pièce que M. Lepage intitule *la Vertu et le Vice,* et M. Martin, *la Vertu et Épicure.* Le futur recteur de cette Université, Jean Bouvet, y figura la Vertu.

Un autre professeur, Jean Robelin, composa une tragédie en cinq actes, en vers, intitulée *La Thébaïde,* imprimée en 1584, à

[1] *L'Université de Pont-à-Mousson,* par l'abbé Eugène MARTIN. Berger-Levrault, Paris-Nancy, 1891.

Pont-à-Mousson [1]. Jean Robelin était originaire du comté de Bourgogne.

Les religieux s'occupaient assez fréquemment de pièces théâtrales, puisqu'en dehors des professeurs de l'Université de Pont-à-Mousson, nous voyons Dominique Gaspard, religieux de la Trinité de La Marche, composer, en 1584, une tragédie en cinq actes et en vers, dédiée à « Charles IIIe du nom, duc de Calabre, Lorraine, Bar, etc. ». Le titre est *Mercuriade*, le sujet est la mort d'un chevalier lorrain, *Mercueur*, tué au siége de Bude par les Turcs. Le style est en général ampoulé et verbeux, quelquefois il tombe dans le burlesque.

Château Vieux, ses comédiens italiens et espagnols, sont encore au palais de Nancy, en 1584, et y jouent plusieurs comédies.

Un docteur et avocat de Lyon, Pierre Mathieu, composa en 1589 une tragédie en vers et en cinq actes, dédiée au prince Charles de Lorraine, « en laquelle au vray et sans passion est représenté le « massacre du duc de Guise ». Cet exemple fut suivi par Simon Belyard, qui donna, en 1592, « le *Guysien*, ou perfidie tyrannique, « commise par Henry de Valois, es personnes des illustres révé- « rendissimes et très généreux Princes Loys de Lorraine, Cardinal « et archevêque de Reims, et Henry de Lorraine, duc de Guise, « grand maître de France ». Cette tragédie est en cinq actes et en vers. La scène de l'assassinat du duc de Guise est fort bien conduite et empreinte d'un véritable souffle dramatique.

Ce même Belyard écrivit une *Eglogue pastorelle*, en 1592, en un acte et en vers, sur les misères de la France et sur la très heureuse et miraculeuse délivrance de Mgr le duc de Guise [2].

A la cour de Lorraine, pendant ce temps et au carnaval, des ballets, des combats à pied et des fêtes somptueuses se donnaient au palais ducal et à la Carrière.

Un conflit faillit éclater à Verdun entre M. de Lieudieu et l'évêque de cette ville, en 1581, à propos des comédiens. Voici le document original qui nous l'expliquera : « Le 2 aoust 1581. Estant « advenu que nous ayant donné congé à certains joueurs de comé- « dies de jouer en l'hostellerie du porte-enseigne, et depuis leur

[1] *Catalogue Soleinne*, n°s 811 et 824, p. 166 et 170, t. I.
[2] *Ibid.*, n° 850, p. 176, t. I.

« ayant défendu de plus jouer, M. de Lieudieu les a fait continuer « pendant plusieurs jours de son autorité. Davantage, Mgr de Ver- « dun ayant fait afficher à la porte de ladite maison un monitoire « portant défense à chacun de n'aller aux dits jeux, sous peine « d'excommunication, ledit sieur de Lieudieu fit arracher ce « monitoire par l'exécuteur qui l'avoit affiché et l'outrage de fait « et paroles même que les soldats usent de menaces contre la « bourgeoisie. Advisé qu'on informera de ces faits et qu'on en « instruira le Roi [1]. »

C'est en ce brillant seizième siècle, véritable apothéose de la Lorraine sous le glorieux règne de Charles III, que ce prince releva l'éclat des fêtes de l'Université en assistant aux représentations du *Siège de Jérusalem*, en 1595, du *Mauvais riche* et de *Saül furieux*, en 1599, où paraissait, dans les différents rôles, l'élite de la jeunesse lorraine, choisie parmi les élèves d'une institution rivale de l'Université de Salamanque.

Nous dirons aussi, afin de caractériser le seizième siècle, au point de vue théâtral, qu'il a brillé en Lorraine, par la richesse, le nombre et la variété de ses Mystères, grâce à Gringore dont il a suivi les évolutions successives qui se sont répercutées dans les pays voisins. Bientôt enfin, s'est accomplie une transformation importante, celle du théâtre religieux s'incarnant dans le théâtre des collèges.

Celui-ci a produit des résultats heureux, tant pour l'ordre, le classement des scènes, le groupement des idées, la progression des effets. Des chœurs, à l'exemple des anciens, sont intercalés dans les pièces. En effet, ne voyons-nous pas Dom Louvent à Saint-Mihiel et Fronton du Duc à Pont-à-Mousson, dans l'*Histoire de la Pucelle*, les employer avec succès? Enfin, l'exposition rapide et sûre des actes est consacrée. Tous ces résultats, acquis dès la fin du seizième siècle, vont encore s'affirmer plus sérieusement pendant le siècle suivant.

La salle Saint-Georges, du palais de Nancy, retentissait aussi des lazzi des comédiens italiens tels qu'Adriany Thalmi, Gaspard Barbette et leurs compagnons. Toute la Cour et son duc en tête s'amusaient de leurs facéties, et depuis longtemps les bourgeois étaient

[1] Extrait des registres des délibérations municipales de Verdun.

retirés dans leurs demeures du vieux Nancy, quand les vitraux de l'ancien palais gothique d'Antoine brillaient encore dans la nuit obscure pendant que le guetteur de nuit faisait sa ronde ordinaire.

III

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Le dix-septième siècle paraît au premier coup d'œil moins riche en Lorraine au point de vue des productions théâtrales, que dans le reste de la France. La première moitié de ce siècle, qui comprend les règnes de Charles III, de son fils Henri II et le commencement du règne de Charles IV, est cependant digne d'être étudiée.

Des troupes nomades, au nombre de treize, selon Chappuzeau, parcouraient les provinces. On sait que c'est dans ces troupes que se faisait le recrutement des acteurs et actrices jugés dignes de figurer sur les théâtres de Paris.

Au dix-septième siècle, ainsi que M. Johannes Kruger nous le démontre, des troupes anglaises vinrent en France et en Alsace jouer la comédie.

Les pièces sans femmes, appelées *pièces de collège*, acquirent un grand développement en Lorraine, à l'époque qui nous occupe.

Les Jésuites recueillirent en cela la tradition des anciens Mystères joués dans leurs couvents pour la continuer, en l'appropriant à leur mode d'éducation. Ils avaient coutume, à certains jours, d'offrir la comédie à leurs élèves sur un théâtre intérieur. Le *Ratio studiorum* permettait ces divertissements, à des conditions souvent mal observées.

En 1600, à l'Université de Pont-à-Mousson, le Père Rivier donna à la rentrée une pièce de sa composition, *Saint Paulin de Nole*, et en 1601, *OEnophile*, où se voyaient les ambassadeurs carthaginois et les Comices romains. Enfin, en 1602, *Crispus*, tragédie, *Saint Alexis*, en latin, puis en français, furent représentés en présence de Charles III. Cette dernière tragédie, en cinq actes et en vers, est de Georges Thilloy, bachelier en théologie et rhétoricien au collège de Reims; elle est dédiée à Mme Renée de Lorraine, abbesse de Saint-Pierre de Reims. Georges Thilloy était le petit-fils d'Edmond du Boullay, historiographe et héraut d'armes

(ambassadeur) du duc de Lorraine Antoine. Ce rhétoricien donnait de belles espérances; son œuvre renferme des traits de grande force [1]. Enfin, dans les années 1603 et 1604, on donna *Soliman*, en français, devant le prince de Bavière, et *Julien l'Apostat*, du Père Perrin.

La comédie à Verdun était censurée au point de vue moral, ainsi que les registres des délibérations de cette ville, en 1601, nous l'indiquent :

Le 30 juin, « il est permis à J. Muffert et ses compagnons comé-« diens de jouer en cette cité, à la charge de ne représenter « choses lascives, scandaleuses, et ne jouer aux *jours de fêtes et* « *dimanches* ».

Le 7 juillet, « Requête aux comédiens pour leur être permis de « représenter quelqu'histoire demain jour de dimanche après les « vêpres. On le leur permet, si *Monseigneur de Verdun* le trouve « bon. »

Enfin, le 13 octobre, « Permission à Claude Channeau et à ses « compagnons, comédiens français, de jouer en cette cité, à charge « de ne représenter choses déshonnêtes ou *contre la religion* ».

Charles III, en 1600 et 1602, avait pour maître de la compagnie de ses comédiens, Jean Meuffert, que nous avons tout lieu de croire le même personnage qui alla jouer à Verdun à la même époque, et qui donna plusieurs représentations en présence du duc [2].

A Remiremont, détail curieux à signaler, les *Moralités* continuaient à être en vogue; c'est ainsi qu'en 1600, nous voyons la *Moralité seconde*, l'*Histoire et vie de Monsieur saint Romaric*, représentées par les enfants sous la direction du régent des écoles.

Le maître comédien français Antoine Varnod et ses compagnons vinrent jouer devant Charles III, en 1602. A Verdun, le 14 février, une pareille mesure de censure signalée plus haut est appliquée aux pièces de théâtre; il est en effet « permis à Philippe « Viart, chapelier, bourgeois de Verdun, de représenter l'*Histoire* « *de Judith*, à charge de n'exiber rien contre la religion, les « bonnes mœurs et honnêteté publique [3] ».

[1] *Catalogue Soleinne*, p. 209-210, n° 993, t. I.
[2] Archives lorraines, B. 1261.
[3] Extrait des délibérations municipales.

C'est en 1602 que Nicolas Romain, de Pont-à-Mousson, secrétaire du comte de Vaudémont, composa *La Salmée, pastorelle comique* ou *fable bocagère,* en l'honneur de Christine de Salm, femme d'un des fils de Charles III, François de Lorraine, et à l'occasion de la naissance du premier-né de celui-ci [1]. Elle est précédée d'une explication en prose que l'auteur récita avant la représentation. « Je ne vous ai pas oublié, gentille Salmée », dit-il, en la désignant, « le nom de Salmée montre assez qui vous « êtes, c'est à sçavoir l'honneur de l'illustre maison de Salm; « aussi la pastorelle q'en est voulu orner et embellir vous estant « celle qui avez produit un petit prince de la naissance duquel « elle se réjouyt. »

Paul Lacroix fait un grand éloge de cette pièce, vantant les qualités de l'école de Ronsard, sans en exagérer les défauts; mais l'abbé Grégoire l'estimait, par contre, au-dessous du médiocre [2]. En l'examinant, dans la riche bibliothèque de M. Langlard, de Nancy, nous croyons pouvoir la classer dans la bonne moyenne des œuvres dramatiques du commencement du dix-septième siècle. Les personnages qui sont mentionnés se rapportent aux rôles ci-après :

Henri : personnifie le fils aîné de François II et de Christine de Salm, né le 7 mars 1602, mort en 1611. — *Calliste :* François de Vaudémont, père du jeune Henri. — *Salmée :* Christine de Salm, sa mère. — *Lorine :* la lorraine. — *Daphnis :* le comte Jean de Salm, mort depuis deux ans. — *Henriot :* Henri, son fils. — *Le sage Carlin :* le cardinal Charles de Lorraine, fils de Charles III. — *Le berger Paulin :* Paul de Salm, oncle maternel du nouveau-né. — Des fées, un satyre et une magicienne.

Cette pièce, en vers, avait cinq actes, et le volume contient cent quarante pages.

Lors du séjour de Henri IV, roi de France, à la cour de Charles III, à Nancy, en 1603, de grandes fêtes furent données;

[1] « *La Salmée,* pastorelle comique ou fable bocagère, sur l'heureuse naissance du filz premier né de très haut et très généreux Prince Monseigneur de Vaudémont François de Lorraine, par Nicolas Romain, natif du Pont à Mousson, Docteur ez droitz, et secrétaire de mondict Seigneur. Au Pont à Mousson, par Melchior Bernard, Imprimeur de Monseigneur le duc de Lorraine. 1602. »

[2] *Catalogue Soleinne,* n° 889, p. 186, t. I, et *Supplément à la Bibliothèque lorraine,* par l'abbé Grégoire.

le théâtre et les ballets y tinrent une très large place. L'année suivante, les comédiens italiens, sous la direction de leur chef Pompeo Salomon, jouèrent, toujours à Nancy, devant le duc[1], tandis qu'à Remiremont, on continuait les vieux Mystères par l'*Histoire de la Vendition de Joseph*. Du reste, en 1604, 1605 et 1606, le répertoire était aussi varié que nombreux; ainsi nous voyons la *Pénitence de la Magdeleine*, jouée à la salle Saint-Georges, au palais ducal, en même temps qu'un ballet superbe, dansé par les comédiens italiens, dans lequel on vit un char triomphal traîné par quatre animaux fantastiques[2].

Un grand nombre de comédiens étaient attachés à la Cour. C'étaient les Thomas Poirier, comédien français que le duc ramena, sans doute, de Fontainebleau, les Robert Diapp, Rudulphus Recanis, Pablo de Castanirda, La Fortune, Gillet, Vassagne.

M. Lepage croit que ce fut vers l'année 1602 que la tragédie de *Maurice* dut être représentée. C'est en 1606, seulement, que Nicolas Romain, l'auteur de *la Salmée*, composa cette pièce meilleure que *la Salmée*, la dédia au prince François de Lorraine et la fit imprimer à Pont-à-Mousson. M. Digot, au cours de son étude publiée dans les *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*[3], atttribue au Père Pierre Mousson l'honneur d'avoir composé cette pièce. Elle est bien de Nicolas Romain. Le manuscrit faisait partie de la bibliothèque de M. de Soleinne[4].

Une pièce italienne obtint un grand succès et fut interprétée au collège de Pont-à-Mousson, par les élèves, en l'honneur de Marguerite de Gonzague, duchesse de Bar. A la pureté de la prononciation, à l'aisance de la déclamation, ont eût dit que les acteurs avaient toujours vécu au delà des Alpes.

A Verdun, un gentilhomme de la ville, Daniel d'Anchères, dédia une de ses tragédies, en cinq actes et en vers, à Jacques Ier, roi d'Angleterre. Le titre est *Tyr et Sidon, ou les funestes amours de Belcar et Méliane*.

La duchesse Marguerite de Gonzague, dans le château de la Malgrange, près Nancy, fit donner en 1607 une représentation de

[1] Archives lorraines, B. 1282.
[2] *Ibid.*, B. 1295, 7695.
[3] T. XV.
[4] *Catalogue Soleinne*, p. 227, t I et III.

comédie par La Fortune, Pierre Gillet et leurs compagnons; et en 1607, après le ballet qui eut lieu dans la galerie des Cerfs, une grande collation fut servie aux invités.

Le voyage du roi de France à Metz, en 1610, fournit l'occasion de représenter des pièces de théâtre et des ballets. C'est à cette époque que parurent les œuvres de messire Paul Ferry, fort jeune alors.

On connaît de cet auteur : *Jubelle ou le desdain de l'amour,* pastorale en six actes et en vers, que pilla effrontément De la Croix, dans sa *Climène,* parue vingt ans après. La ville de Remiremont vit, en 1610, l'*Histoire d'Alexandre et de Darius.*

Des pièces facétieuses, inspirées par le personnage plaisant de Tabarin, réjouirent les scènes lorraines au dix-septième siècle. C'est ainsi qu'on voit la *Querelle arrivée entre le sieur Tabarin et Francisquine, sa femme, avec la sentence de séparation contr'eux rendue pour ce subjet,* et la *Farce plaisante de Tabarin par personnage.* La première, imprimée à Nancy, en 1622, y fut sans aucun doute représentée; la dernière sortit des presses de la petite ville de Vic [1].

C'est à cette époque qu'appartient aussi le *Dialogue de Thoinette et d'Alizon,* pièce inédite en patois lorrain, réimprimée en 1856. Le 22 novembre 1611, paraît un règlement fixant les attributions du prévôt et du mayeur de Mirecourt. Ce mayeur permit « aux tragédiens, comédiens, blanquiers et leurs semblables d'entrer dans la ville et y représenter tragédies, comédies, et y exposer blanques regardant la police [2] ».

A ce moment, beaucoup de comédiens français et espagnols parcouraient la Lorraine [3], parmi eux Jean Cazotte, *Maître des Paladins comédiens,* Jean Gasco, etc. Ce dernier joua devant la duchesse, au carnaval, dans la salle Saint-Georges à Nancy, en 1614 [4]; le ballet des bergères et le ballet à la turque furent dansés par la duchesse. En 1616, la duchesse Marguerite de Gonzague donna un ballet suivi de comédies pour lequel Jacques Bellange, peintre, exécuta diverses machines.

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 989, p. 208, t. I.

[2] *Recueil des anciennes Ordonnances de Lorraine,* publié par François de Neufchateau.

[3] Archives lorraines, B. 7697.

[4] *Ibid.,* B. 1360, 7722.

Le théâtre religieux avait toujours ses tréteaux debout à Remiremont. En 1613, le 5 novembre, on donnait l'*Histoire de saint Jacques en Galice,* et l'année suivante, la tragédie de *Zerbin et Médor.*

La fête des fous, supprimée en Lorraine le 17 avril 1445, y était cependant encore célébrée avec quelques palliatifs au dix-septième siècle [1].

En 1618, 1619, 1620 et 1621, des tragédies, des ballets se donnent à Nancy, notamment devant le comte de Boulay, Louis de Guise, tandis qu'à l'Université de Pont-à-Mousson, on représente *Darius vaincu par Alexandre* [2], en 1618, pendant deux jours avec une pompe exceptionnelle. Les bombardes prêtées par la ville célébrèrent la victoire du roi de Macédoine, et les dépouilles des Turcs vaincus par le duc de Mercœur, arrangées en trophées, décorèrent la scène pendant les deux journées.

Le programme de la pièce jouée en 1623 a été imprimé à Pont-à-Mousson à la même date, chez Seb. Cramoisy. Cette pièce est en cinq actes; elle avait pour titre : « *Ignace,* Tragico comœdia ecclesiæ « romanæ Triomphus debellata Hæresi Converso Ignatio. Dabitur « in Theatrum a selectis Rhethoribus di... Julij in honorem sanc- « torum Ignatii et Xaverii. »

En 1622, les élèves de l'Université jouèrent encore *Flavia,* tragédie en cinq actes de Bernard Étienne, de la Compagnie de Jésus, et le 12 mars, pour la canonisation de saint François Xavier et de saint Ignace de Loyola, au milieu de fêtes magnifiques, ces mêmes élèves représentèrent la *Conversion de saint Ignace.* Cette pièce dramatique fut entendue une fois avec les interprètes latins et une autre fois avec les interprètes français. Le tout accompagné de ballets de jeunes gens, de satyres et de faunes.

En 1623, parut aussi un drame composé par Valladier, abbé de Saint-Arnould, et dédié à M. Molé. Le titre était singulier : *L'amphithéâtre du Calvaire.*

Metz, à l'occasion de l'entrée de la duchesse de la Valette, organisa des représentations de pastorales : 1° *Philis retrouvée,* pasto-

[1] Lepage, *Études sur le Théâtre.* 1848.

[2] A Verdun, une tragédie latine, en cinq actes, est donnée en 1621, du titre de *Darius Proditus;* elle est, ainsi que *Pompeius Magnus,* du Père Mousson, de Verdun, dit le *Catalogue Soleinne,* n° 236, t. I, p. 37.

relle en trois parties; 2° *les Nymphes d'Austrasie*[1]. C'est en 1624, deux ans après leur installation au collège Saint-Éloi (aujourd'hui emplacement de la Bibliothèque), que les Jésuites de Metz donnèrent une première pièce dramatique sur leur théâtre[2].

La *Sainte-Cécile,* fête des musiciens en Lorraine, donne lieu, en 1625, à une gratification ducale aux musiciens de Saint-Georges de Nancy.

Le règne de Charles IV eut d'heureux débuts; au mois de février, le duc et la duchesse Nicole dansèrent un ballet, et les grands artistes, graveurs lorrains, les Callot et autres illustrèrent les fameux combats à la barrière, les ballets de 1627[3]. L'année 1629 fut très brillante à la cour de Nancy; on y vit des ballets, des carrousels pour lesquels Claude Desruets construisit des machines, fit des casques, brassards, parements dorés pour le duc et sa compagnie.

Les Bénédictins de Saint-Nicolas suivirent l'exemple des Jésuites de Pont-à-Mousson; ils donnèrent entre autres une tragi-comédie, *Richecourt,* en cinq actes et en vers, dans l'année 1628; on y entendit des chœurs de soldats lorrains, bourguignons, français, et ceux de bourgeois de Saint-Nicolas, le tout interprété par les élèves.

Voici l'argument de cette pièce rare, omise dans la bibliothèque du Théâtre-Français : « Environ l'an de grâce 1240, Mathieu II, « duc de Lorraine, estant allé au secours des chrestiens de la Terre « Sainte, avec une belle armée, accompagnés de François, Bour- « guignons et autres voisins, après beaucoup d'avantages sur les « Mores et sur les Turcs, enfin l'armée chrestienne fut deffaicte et « Richecourt, chevalier de la maison des comtes de Linanges, fut « pris et coffré en prison, où ayant esté environ quatre ans. Après « avoir beaucoup invoqué le glorieux patron de la Lorraine, saint « Nicolas, et en un moment fut transporté de la Turquie au bourg « du Port (Saint-Nicolas), devant la chapelle de Saint-Nicolas, la « porte de laquelle luy fust ouverte miraculeusement et ses très

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 151, p. 30, t. V.

[2] Ils donnèrent plus tard, le 31 septembre 1634, une pièce inédite, *Neanias,* martyr, ou *Procope,* tragédie jouée par les rhétoriciens.

[3] *Catalogue Soleinne,* n° 153, p. 31, t. V. *Il Figuera de Felli di Sciro,* fable pastorale du comte Bonarelli. — *Id.* les *Œuvres* du sieur Galland, comprenant des comédies avec gravures de Callot. *Catalogue Soleinne,* n° 1024, p. 217, t. I.

« fortes portes et massives chaînes s'esclattèrent et se brisèrent « aussi miraculeusement. Ces chaînes se voyent encore en l'église « dudit saint. »

Voilà un beau sujet de tragédie! Naturellement, dès son retour si rapide de Turquie, le duc Mathieu s'empressa de remercier saint Nicolas. La pièce se termine par une hymne latine en l'honneur de saint Nicolas [1].

On joua aussi, en 1628, le *Martyre et mort de saint Sébastien, sous l'empire de Dioclétien,* tragédie en cinq actes.

Charles IV donne une gratification, en 1631, à Étienne la Rocque, son maître à danser, et il fait remise, en 1634, *à cause de la guerre,* au musicien *Pfeiffer,* de Vaudreching, du payement du droit de jouer à toutes les fêtes dans l'étendue de la seigneurie de Bérus, qui lui avait été affermée moyennant trois florins. Cette remise n'est pas étendue à ceux de la ville de Boulay, qui payent une livre huit sous.

Malgré la guerre, en 1630, on se réjouit à l'hôtel de Salm, où les comédiens font fureur, et, en 1632, *la duchesse de Lorraine jouait elle-même sur le théâtre de la salle Saint-Georges, dans une comédie.* C'est la première fois que pareille chose est constatée, et ce fut un événement en Lorraine.

A Metz, un fait étrange se produisit, en 1635, à la cathédrale. Charles Hersent, prédicateur et chancelier de cette église, composa la *Pastorale saincte* que nous rattachons ici au théâtre religieux ; elle contenait cinq actes en prose.

« La représentation de cette singulière paraphrase », dit Paul Lacroix, « était peu édifiante, malgré les pieuses intentions de l'au- « teur. Le chœur spirituel entonne les louanges du *nombril* de « l'Église. Jésus décrit très matériellement les beautés secrètes « de cette église charnelle, et celle-ci s'étend longuement sur le « mérite de toutes les parties du corps humain de Jésus. » L'auteur de cette galante allégorie mystique est plus connu par son *Optatus gallus de Cavendo Schismate* qui fut brûlé en 1640 et qui faillit lui faire éprouver le même sort [2].

A Verdun, en 1637, lors de la cessation du fléau de la peste,

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 1031, p. 219, t. I.
[2] *Ibid.,* n° 1117, p. 234, t. I

les Jésuites du collège firent donner par leurs élèves une représentation théâtrale relative aux malheureux éprouvés. Le programme (*quod faustum felixque sit*) fut imprimé à Verdun en 1637, par Nicolas Jacquet. Il porte les noms des élèves, jeunes Verdunois qui figurèrent dans cette pièce. Ce furent Jean Husson, Jean Hemery, *Gabriel Gelée,* Roland Amour, Estienne Boucher, Barthélemy Pieron, Jacques Hollé, Florentin Baugnon, Jean Massart, Pierre Fouquier, Jean Lhomdarme, Dominique Caillau, Christophe Martin, Claude Monhairon, François Jacob, Christophe Ligier, Damien Rouyer, François Vuiriet, Nicolas Millet, Nicolas de Laubrussel, Jacques Abraham, Noël Thierion, Philippe de Nubecourt, Germain Marolles, Louis Burlurault, Jean-Joseph Sauvage, Nicolas Lafortune, Ignace Molet, Jean Gerbillon, Claude Mageron, Théodore Sainctilier, Antoine Floquet, Pierre Herman et Jean Godefrin.

L'Université de Pont-à-Mousson donna, en 1631, *Justinien,* en l'honneur du prince Nicolas François, et *Templum gloriae Francisco II, Loth. et B. duci, serenissimo reseratum,* en 1632.

Pour fêter le retour de Charles IV, en 1641, un drame est joué par les rhétoriciens. C'est l'*Immolation d'Isaac,* puis en 1644, et en 1654, le *Drame de Salomon pénitent,* de Jean Guilleré. A cette dernière date, le 28 décembre, les mêmes interprètes donnent le *Mariage de Mars et de Minerve.*

La duchesse Louise de Lorraine, religieuse capucine à Douai, reçut, en 1645, la dédicace d'une comédie en vers, avec prologue et cinq actes, de messire Jean d'Ennetières, chevalier, seigneur de Beaumé. C'est une des plus bouffonnes et des plus singulières productions du théâtre mystique [1]. Un fait qui s'était passé à Remiremont fut mis en comédie en 1642. C'est *Les galantes aventures,* tragi-comédie, attribuée à Desfontaine. L'auteur dit que cette comédie est une histoire si véritable et si récente, qu'il a été contraint de changer les noms de la scène et des acteurs pour épargner la modestie des uns et la honte des autres : « M. le mar-
« quis de la Force, allant au-devant du duc de Féria, avec la plus
« belle noblesse de France qui l'accompagnoit, séjourna quelque
« temps à Remiremont, en Lorraine, où cette histoire se passa, et
« quelque temps après, ses cavaliers qui en avoient formé les

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 1222, p. 274, t. I.

« incidents, passèrent en Italie pour réparer ainsi auprès de Mars « le temps qu'ils avoient perdu près de l'amour [1]. »

Le 15 juin 1647, les comédiens du Roi, danseurs de corde, arrivés en cette ville, demandèrent permission de faire l'exercice de leurs jeux publiquement. Messieurs ont octroyé ladite permission, à charge qu'ils ne feront aucune action scandaleuse contraire à la bienséance et à l'honnêteté, et ne joueront durant le temps du service divin [2].

Le carnaval de 1648 occasionna plusieurs représentations de comédies à la grande salle du quartier des Cordeliers, au château de Nancy.

Il est nécessaire de signaler ici les œuvres dramatiques de Mme Saint-Balmon (Alberte Barbe d'Ernecourt), l'héroïne lorraine qui ne craignit pas de tirer l'épée contre les bandes de pillards suédois dévastateurs de son pays. En 1650 et 1651, elle composa *La fille généreuse*, tragi-comédie en cinq actes [3], *Les jumeaux martyrs*, que le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne à Paris joua en 1650 [4]. L'imprimeur dit : « Cette pièce est publiée contre le gré de « l'auteur qui ne fait point de bien dont elle ne fasse un secret et « qui n'a pas voulu prendre la peine de revoir ses vers. Une « femme qui est toujours à cheval pour la déffense de ses sujets et « a tous les jours des Croates ou des Allemans à combattre n'a pas « le loisir de mesurer des rimes et de compter des syllabes, et ceux « qui sçauront que ce n'est icy que le jeu de quinze jours de « relâche, y trouveront plus de sujet d'admiration que de cen- « sure. »

Cette héroïne lorraine est citée comme célèbre par son courage et son esprit parmi les savantes de France, à la fin du *Cercle des femmes savantes* de J. de La Forge. Sa vie militaire et édifiante a été décrite par Jean Marie du Vernon, du Tiers Ordre de Saint-François, sous le titre *L'amazone chrestienne*. Son portrait à cheval est peint par Deruet et appartient à M. le comte de Riocourt; il a été gravé par Moncornet.

Le 31 août 1652, les « escholiers du collège de Metz, de la

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 1164, p. 258, t. I.
[2] Extrait des registres des délibérations municipales de Verdun.
[3] *Catalogue Soleinne*, p. 27, t. III.
[4] *Ibid.*, p. 45, t. V, Supplément.

Compagnie de Jésus, jouèrent » *Childebert ou l'amour généreux*, tragi-comédie, dédiée à la duchesse de Schomberg.

A Toul, les élèves du collège Saint-Léon jouèrent des drames sacrés ou profanes, entre autres, le 20 février 1653, ils donnèrent *La piété filiale ou l'Amour des enfants envers les parents*. La scène se passe au Japon, et le programme est fort curieux en ce qu'il donne l'exposé de la pièce et le nom des élèves, dont les descendants comptent encore parmi les anciennes familles de Toul [1].

A Verdun, les Jésuites firent jouer dans leur collège, par leurs élèves, le 23 janvier 1654, un drame en latin dont voici l'énoncé : *Drama Virdunum Divo Josepho Virgini Dei paræ sponso Christi Salvatori*. L'imprimeur est J. Jacquet, et les jeunes Verdunois acteurs de la pièce étaient : Richard Saincthillier, Jacques, Simon et François Senocq, Louis Gérard, Louis Drouot, Jean Bechet, Jean Maclot, de Stenay ; Samson Noël, de Château-Porcein ; Jacques Maupassant, de Châlons ; Albert de Ville, de Dehan.

Au collège de Beauvais, le 16 février 1660, on représenta des pièces de Jacques Grévin : *César ou la liberté vengée* et les *Esbahis*, en présence de la Cour et de la duchesse de Lorraine, pour les noces de laquelle avait été composée cette dernière comédie. La licence qui y règne d'un bout à l'autre n'effaroucha point cette auguste assemblée et n'empêcha pas la comédie d'être jouée par des écoliers.

La maison du cardinal de Retz, à Commercy, comprenait, en 1662, les éléments musicaux du théâtre. En effet, le maître de la musique est Nicolas Vinot ; le maître de violon, le célèbre Francœur ; les chanteurs, J. François Mansuy, J. Baudelet, la cantatrice Mlle Chastellet et d'autres musiciens parmi lesquels François Lefèvre [2].

Un ballet mascarade qui n'a pas été signalé jusqu'ici, fut dansé à Nancy, le 17 février 1604, par « Son Altesse Monseigneur le prince de Vaudémont » ; titre : *La diversité des Fols ;* il y eut quatorze entrées. A Pont-à-Mousson, le 2 décembre 1665, les Jésuites donnèrent encore la comédie du *Mariage de Mars et Minerve*, devant Charles IV et sa seconde femme Marie-Louise d'Apremont, tandis

[1] On trouvera ce programme dans l'ouvrage *Toul ancien*, par Mme François, née Bataille.

[2] Dumont, *Histoire de Commercy*.

que leurs confrères de Charleville donnaient *Protase ou le Roy martyr*. Il est utile de rappeler que bien avant 1667 on annonçait les comédies par les rues et les carrefours, au son du tambourin.

Nous aimerions à placer ici la description complète d'un ballet qui fut dansé à Verdun le 15 septembre 1662, et dans lequel les personnages de la noblesse lorraine et française tinrent les principaux rôles ; nous y relevons même le nom de l'abbé de Feuquières. Mais les détails de cette fête nous entraîneraient trop loin. Disons toutefois que deux noms se trouvent mentionnés à l'occasion de ce ballet : la *Belle-Fleur* et *Magdelon*. C'étaient deux comédiennes de la cour de Charles IV, et la Belle-Fleur parvint à se mettre dans les bonnes grâces de ce prince ; il lui donna, en 1667, une somme d'argent, à l'occasion du baptême de son enfant[1].

A Pont-à-Mousson, le 29 août 1667, on donna la tragédie *Alexis*.

En 1668, on donna, du Père Guilleré, la tragédie *Alexandre et Aristobule*.

Pour terminer la série des pièces théâtrales jouées à l'Université de Pont-à-Mousson, nous nommerons *Titus*, tragi-comédie de Guilleré. Enfin, en 1698, lors de la visite de Léopold et de la duchesse Élisabeth-Charlotte, les élèves jouèrent une pièce dont le titre ne nous est pas connu ; elle était mêlée d'intermèdes, agrémentée de machines, de musique, de symphonie et d'entrées de ballet. Tel est le bilan des représentations théâtrales données dans cette célèbre Université au dix-septième siècle.

Mentionnons la tragédie d'*Artaxate*, dédiée au dernier duc de Guise, Henri II de Lorraine. C'est un éloge historique de la maison de Guise, à laquelle l'auteur François l'Escuyer (selon le privilège) et de Musino (selon la dédicace) paraît avoir été attaché. On croit que le vrai nom de l'auteur est Saint-Yon.

Sébastien Le Clerc illustra de son burin des planches reproduisant la tragédie d'*Esther*, en 1689, et plusieurs autres œuvres de Racine. Jacques Callot fit de même pour le fameux et licencieux ballet des *Andouilles*, dansé par les danseurs italiens à la cour de France, sans doute chez Gaston d'Orléans, bien capable d'apprécier ces pantomimes équivoques.

[1] Archives lorraines, B. 1525, 7843.

En 1677 et 1680, le duc fit donner des gratifications aux violons et aux chanteurs, le jour de la Sainte-Cécile, au concert qui eut lieu pendant l'office divin, célébré à la collégiale Saint-Georges de Nancy[1]. A partir de 1682, le collège des Jésuites de Nancy fit jouer une série de pièces théâtrales qu'un manuscrit, véritable histoire de ce collège, nous révèle. Ce manuscrit, qui embrasse la période de 1621 à 1737, est malheureusement incomplet; il y manque les années 1621 à 1682. Mais, à la rigueur, on peut penser que les pièces de Pont-à-Mousson devaient avoir été choisies surtout par les Jésuites de Nancy, de même qu'il est permis de supposer que les malheurs de la guerre ne furent pas étrangers à la perte de cette partie du manuscrit.

Le 16 juin 1682, les élèves des Jésuites jouent donc une pièce en latin, en vers et en trois actes, à onze personnages, parmi lesquels se rencontrent *Cupido* et *Veritas*. Le titre est *Oculi Victores seu quinque corporis sensus de principatu disputantes judice celebro*. On y entendit des intermèdes par des violons, clavecins, hautbois, trompettes, tymbales des gardes du corps.

Le regretté M. Lepage, dans son *Étude sur le théâtre*, dit qu'en dehors des pièces ordinaires on jouait au collège des Jésuites de Nancy des *énigmes* qui avaient quelque analogie avec ces pièces. Et il cite, sans donner d'explication, la simple mention des notes empruntées à l'*Histoire du collège*. Nous pensons qu'il est intéressant d'entrer dans quelques détails au sujet de ces représentations connues sous le titre de *Tableau sous le cachet* ou *sous le voile*.

Nous trouvons dans l'ouvrage de M. Jouin, *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*[2], l'explication de cette locution.

« L'un des premiers ouvrages que fit Le Brun après son retour de Rome fut le *Supplice ordonné par Mézence contre les homicides*, qui parut aux Jésuites sous le terme du cachet. Qu'est-ce là? Le Père Jouvenci veut bien nous le dire dans son traité *De ratione discendi et docendi*, un livre oublié, rare et d'une lecture ingrate. Les Jésuites avaient imaginé de proposer à leurs élèves et probablement au public, en des circonstances solennelles, la solution d'une énigme dessinée. Le lecteur se récrie et juge sans doute

[1] Archives lorraines, G. 718, 723.

[2] *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, par Henry Jouin, p. 98, 99 et 100.

que le suprême effort de l'artiste n'ayant d'autre objet que de rendre clairement une pensée, il est par contre plus facile de compliquer un sujet au point qu'il ne puisse être saisi par le spectateur. Le problème, ainsi posé, eût été puéril. On le voulait plus sérieux, plus digne d'exercer l'esprit. Aussi exigeait-on du peintre qu'il fît choix d'une scène originale, quelque peu singulière, prise en dehors de nos mœurs, se rattachant à d'autres âges et dans laquelle cependant il fût possible de discerner quelques allusions aux temps modernes, quelques rapprochements avec la société française. Disons le mot, c'était une allégorie d'un genre particulier, savamment combinée, mais dont l'explication ne pouvait pas être arbitraire. Plus, au premier aspect, le sujet semblait obscur, plus il revêtait de précision, d'actualité pour ceux qui avaient su s'en approprier le sens. Ces sortes de compositions étaient parfois brossées en quelques heures, à la détrempe, par un décorateur de hasard à qui l'on dictait son sujet, comme on ferait des signes d'un rébus. Mais parfois aussi des peintres de mérite s'appliquaient à ce genre d'ouvrages qui ne laissaient pas de piquer la curiosité générale et devaient appeler l'attention sur leur auteur. Ne savons-nous pas que le monde et la Cour, sans en excepter le Roi, assistaient volontiers aux tragédies latines jouées avec éclat dans les collèges des Jésuites? C'est dans ces occasions que l'on exposait la toile énigmatique dite *sous le cachet*. Et l'usage singulier que nous rappelons avait une telle importance que d'éminents personnages se faisaient honneur de commander aux maîtres en renom ces curieuses peintures. »

Nous pourrons donc après cet exposé examiner avec plus d'intérêt et de certitude les notes de l'*Histoire du collège de Nancy*, puisqu'elles nous paraîtront désormais plus claires. Elles prouveront aussi que l'usage de faire précéder les représentations théâtrales dans les collèges par l'exposition de tableaux *sous le cachet* existait non seulement en France, mais aussi en Lorraine.

En effet, en juillet 1682, nous lisons le mot *Énigmes :* « Personne ne s'étant présenté pour en faire les frais, le maître de « rhétorique fit le *Tableau de la Madelaine* qui est sur le mausolée du chœur, et fit trois explications que trois de ses écoliers « déclamèrent, sur la fièvre, la comète et l'épi de blé. Il fit un « cadre de bouillons de taffetas et il *appuya le tableau* contre le

« tabernacle de la Congrégation. On commença à trois heures. Le « théâtre était fort petit. » Et plus loin : « Le 7 juillet 1683, les « affiches se firent comme l'an passé avec des livres sur des bancs. « La seconde se trouva la mieux parée. On ne put trouver d'énig- « matiste pour fournir à faire une énigme, et le régent de pre- « mière ne vint pas à bout de trouver un tableau pour y faire une « explication énigmatique. »

« Les 4 et 5 juillet 1687, on a fait les affiches. L'énigme était « un *tableau fait aux frais* partie de la classe, partie de la Con- « grégation, qui *a coûté* 20 *écus*. C'est un Jésus sur les genoux « de la Vierge, à qui sainte Élisabeth présente saint Jean. Le « mot était *la perle*, le régent de cinquième l'expliqua sur « *l'Écho*. »

Enfin, le 24 et le 25 juillet 1688, « on a fait les affiches. « L'énigme était une *résurrection* que le régent fit expliquer par « le fils de M. de Lisle, aide-major de Nancy, et par le fils du « sieur Marc-Antoine, et par celui du sieur Mézières. Le premier « l'expliqua sur la *grenade*, les deux autres sur l'*or*. Le régent de « cinquième avait fait une si méchante explication, qu'on ne jugea « pas qu'il la dût déclamer. Les frais de l'énigme furent faits par « ces trois écoliers, et n'y ayant personne *pour payer le cadre*, le « collège l'a payé et l'*énigme* est demeurée à la maison, du con- « sentement de ceux qui en avaient fait les frais de 25 écus et le « cadre deux écus. »

Ce collège donna aussi pendant le carnaval de 1683, dans la *Salle des comédies de la Cour*, salle qui subsistera jusqu'à la construction de l'Opéra de Léopold, que Bibiena, ainsi que nous le verrons plus loin, construisit en 1707, ce collège, disons-nous, donna une pièce dramatique et comique en cinq actes, en latin ; deux autres en 1683, dues au régent de seconde, et rédigées pour les Congréganistes; le 11 février 1684, une pièce drama-comique en trois actes et en latin, ayant pour titre *Antibacchanalia*, une action du Père Thouvenot, régent de seconde, représentée par les humanistes à la *Cour des Ducs*, du titre de *Saint Alexis*; la même avait été donnée à Pont-à-Mousson en 1667. En 1698, le 28 août, une pièce fut interprétée à Pont-à-Mousson par les élèves des Jésuites, en présence de Léopold. Voici la dédicace de ce drame écrit en latin, qui fut également joué à Nancy : *Serenissimo Lotharingiæ Duci Leo-*

poldi, felicem adventum allegoria gratulabuntur selecti alumni collegii Nanceiani Societatis Jesu, in aula theatrali principis die 28 *mensis augusti hora post meridiem!*

Trois ballets emblématiques et dans lesquels le duc, figuré par le Génie de la Lorraine, rétablit la Justice, fait régner l'Abondance et enfin fait refleurir les Sciences et les Beaux-Arts, terminèrent la cérémonie.

On avait joué, en 1697, dans un des nombreux couvents de Nancy, pour célébrer la paix de Ryswick et la restitution de la Lorraine à ses ducs, une pièce, *Le Piramidi d'Egitto*[1], et à Metz, au collège des Jésuites : *Léonidas martyr,* drame en latin, en 1679, suivi d'un ballet en français, *la Paix*[2], et *Criticus delusus,* pièce composée d'un prologue et de ballets, en 1697.

En terminant l'exposé du Théâtre au dix-septième siècle, nous dirons seulement qu'avec Léopold, la Lorraine va reprendre son essor et son goût pour les Arts. Il est même étonnant qu'au milieu de tant de vicissitudes, des malheurs de la guerre, notre province n'ait pas abandonné plus complètement l'art théâtral. Mais dans les derniers jours de ce siècle tout change déjà d'aspect; les comédiens du duc deviennent plus nombreux en 1699, ils se nommaient : du Raincy, Darilly, de Longueil, Tourteville, de Romagnesy, du Rocher.

Metz ouvrait son théâtre rue Nexirue, en 1695. Jean Quinault y donna des représentations. Duclos, de Vic, seigneur de Juvrecourt et de Xanrey, produisit un nombre considérable de pièces piquantes. M. Beaupré de Nancy a bien voulu nous communiquer les manuscrits de ces dernières, parmi lesquelles se trouvent : *le Combat des Gascons ou le Mendiant battu,* comédie en cinq actes, 1691; *Socrate amoureux,* comédie en cinq actes. Nous retrouverons d'ailleurs Duclos de Vic au début du siècle suivant.

[1] *Catalogue Noël,* n° 4452.
[2] *Catalogue Chartener,* n° 1404.

IV

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

M. le comte de Foucault[1], dans son *Histoire de Léopold*, dit que : « Sur le magnifique théâtre que ce prince avait fait con- « struire, on jouait les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, de « Molière et de Quinault. »

Une tragédie fut dédiée au prince de Vaudémont, elle est signée de Pouvart et fut sans doute donnée à la Cour. Elle a pour titre *Le couronnement d'Artaxerces*, en cinq actes et en vers; elle n'existe qu'en manuscrit et se trouve à la Bibliothèque de Nancy. Les élèves du collège des Jésuites de Nancy donnèrent la tragédie latine de *Celse;* elle ne fut pas composée par maître Lombard, régent de rhétorique, comme on l'a dit, puisque le *Catalogue Pont de Vesle*[2] nous apprend qu'on la représenta à Paris en 1687 et que la musique est de M. de Fontaine, maître de musique à Paris. Elle fut seulement remaniée à Pont-à-Mousson, par les Jésuites, qui la passèrent aux Jésuites de Nancy. Elle était mêlée d'intermèdes français, de musique et de danse. Le duc Léopold, la duchesse et toute la Cour assistèrent à la représentation. L'avertissement imprimé en tête du programme indique en français, pour chaque acte de la pièce latine, ce qui se passe sur le théâtre, le but des intermèdes, de la musique et de la danse. Cette tragédie eut du succès.

Le 22 et le 24 février 1702, les Pères donnèrent encore, et, cette fois, au théâtre de la Cour, avec autorisation de Léopold, en présence des souverains, une comédie traduite de Métastase, *Abdolonyme, roi de Sidon*, en cinq actes et en prose. On a omis de citer jusqu'ici le nom de l'auteur, qui est de Fontenelle[3]. Les Pères, *afin d'éviter l'ennui*, « car les actes, quoique

[1] Ch. Courbe, dans ses *Promenades dans Nancy*, affirme que l'auteur de l'*Histoire de Léopold* aurait été M. Marquis, premier préfet de la Meurthe, qui, en 1791, n'osant pas faire imprimer ce travail sous son nom, en confia le manuscrit à M. Foucault, qui aurait eu l'indélicatesse de le faire paraître sous son nom. Nous laissons à M. Courbe la responsabilité de cette grave assertion.

[2] Page 214.

[3] *Catalogue Soleinne*, n° 1524, p. 40, t. II.

« courts, étaient en latin, firent adapter par Regnault, maître de « la musique de Son Altesse, des concerts de musique, et par « Greneteau, maître à danser de Son Altesse, des ballets beaux et « bien entendus ». Un ballet de Greneteau, l'*Exil d'Apollon*, clôtura la fête [1].

En cette même année, le carnaval avait été fort brillant. Tous les jeudis et les dimanches, il y avait opéra avec ballets, au théâtre de la Cour; on y joua les *Fêtes de la Malgrange*, les *Fêtes maritimes*, les *danses hongroises*, etc.

Une relation des fêtes du carnaval [2] fut adressée à l'évêque d'Osnabruck, le prince Charles de Lorraine. Elle est fort curieuse en ce qui concerne le théâtre [3].

« L'opéra qu'on y a représenté, lisons-nous dans ce document, « est intitulé *Les Festes de la Malgrange;* la composition en est « belle et les expressions tendres. Les ballets qu'on y a dancez « ont été très divertissans; et l'on n'a rien vu de mieux exécuté. « C'est assez dire que Son Altesse Royale Madame a eu la bonté « de les régler, et même d'y danser avec Monsieur le Prince « François et ses filles d'honneur, etc.

« Les deux derniers de ces *Ballets* occupoient très agréablement « la vue des spectateurs, l'un étoit dancé par des bergers, qui « revenoient d'un bois par différentes routes. Chacun d'eux tenoit « une guirlande de fleurs et l'offroit à sa Bergère en dançant avec « elle.

« L'autre étoit dancé par des Bergers et des Bergères sous des « berceaux de verdure, qui placez tantôt d'une façon et tantôt « d'une autre, faisoient faire aux danceurs autant de figures « agréables à voir, qu'elles étoient diversifiées.

« Les filles d'honneur, les Dames et Gentilshommes de la Cour, « avec ceux de l'Académie, étoient les acteurs et les actrices de « cet opéra, où mademoiselle de Bassompierre, âgée seulement « de six à sept ans, y dança d'une manière à charmer tout le « monde.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 3649, p. 282, t. III.

[2] Manuscrit de la Bibliothèque de Nancy.

[3] Extrait de : *Les plaisirs de la cour de Lorraine pendant le carnaval* (réimpression d'une relation de 1702, d'après l'original conservé à la Bibliothèque de Nancy. Sidot, Nancy).

« Le 15 février, après le départ pour Cologne, du frère de Son « Altesse le prince François, on donna un ballet dans lequel « madame la Duchesse Royale ouvrit cette *fête maritime* par une « danse où elle étoit costumée en matelotte, accompagnée du « prince François, de neuf dames et de neuf cavaliers, tous « habillez de mesme; six gentilshommes, costumés en païsans, se « mélèrent à ce ballet.

« Le lendemain, après la chasse du chevreüil, on jeüa l'opéra. « Il y eut une si grande foule de monde, que les *loges*, l'*amphi-* « *théâtre* et le *parterre* furent remplis. On recommença la fête « maritime, et ce ballet finy, on vit entrer dans la salle douze « Heyducs, tenant chacun une masse à la main. Ils donnèrent une « dance hongroise, qui fut bizarre, etc. Après cette dance, il y eut « une entrée de quatre Pagottes, qui fut d'autant plus surprenante « que l'invention en est extraordinaire.

« Le 17 février, les pages de la Cour représentèrent une *Comé-* « *die* avec tant de succéz, qu'ils eurent l'applaudissement de tous « les spectateurs. »

Le 11 juin, les élèves des Jésuites donnèrent dans la Congrégation des Bourgeois une pastorelle sur *la Résurrection de Notre-Seigneur*, par le régent de seconde, M. Villiers. Les vers latins étaient entremêlés de récits français, agrémentés de musique [1].

Les ballets exécutés en 1703 à la Cour, à la Saint-Charles et à la Saint-Léopold, eurent un grand succès; les souverains y prirent part.

A Metz, le 29 et le 30 août, les élèves des Jésuites jouèrent une tragédie pastorale allégorique sur *la Mort de Tyrcis*. Le programme contient un grand nombre de noms messins [2].

Le 31 juillet 1704, Pont-à-Mousson recommença la série des représentations dramatiques. *Quintus Fabius*, tragédie, fut suivie d'un ballet chantant sur la naissance du prince Louis de Lorraine. On n'imprima, comme d'habitude, que l'épître-programme, l'analyse en français. Le ballet avait pour titre : *La fidélité de la Lorraine, perpétuée par la naissance du prince Louis*.

[1] Lepage, *Étude sur le Théâtre*, p. 310.
[2] *Catalogue Chartener*, n° 1406.

Thomassin, maître de chapelle de la cathédrale de Toul, en avait écrit la musique, l'abbé Pingard, de Verdun, les vers; les airs et les pas furent réglés par Devaux.

En novembre 1704, à Lunéville, *la fête galante*, de Dominique Biancolelli, avec musique de Regnault, fut donnée en même temps qu'une comédie lyrique des mêmes auteurs. L'action de cette comédie se passait à Lunéville, le titre était : *Les amours d'Arlequin*[1]. Les pages de Léopold, costumés en plaisirs et bergers, dansèrent les ballets; parmi eux on vit : les marquis de Lenoncourt, d'Heudicourt, le baron de Ham, les comtes de Bressez et de Raigecourt, le chevalier de Mérigny, etc.

Le 6 février 1705, le régent de rhétorique du collège de Nancy donna une pièce latine, *Suspiciosus lusus dramaticus*, dont le sujet était un avare faisant tous ses efforts pour sauvegarder ses écus.

Dans la même année, les archives[2] mentionnent diverses dépenses à l'occasion du *petit opéra* pour le divertissement de Leurs Altesses Royales, qui s'élevèrent à 448 livres. Les quatre hautbois du régiment reçurent aussi 72 livres pour avoir joué pendant le carnaval, devant les souverains.

Les principaux comédiens de Léopold en 1705 étaient : Lorme, Magny, danseurs; Châteauvert, Tourteville, Lanoy, Labare, Nisse et Quinault; ces comédiens allaient parfois en excursions en Alsace. En effet, dans cette même année 1705, on joua à Strasbourg « l'*Arbre verd, promenade de Strasbourg*, comédie nouvelle en « un acte, en prose, faite par l'autheur. Représentée à Strasbourg « par les comédiens de Son Altesse Royale Monseigneur le duc de « Lorraine, 1705. L'autheur qui taille sa plume avec l'espée, et « qui se dit de toutes les belles filles, de toutes les jolies femmes, « de toutes les agréables veuves, l'amant, l'amy, le serviteur, a « composé cette pièce sur une maison de bouteilles, appelée *L'ar-* « *bre verd*, où se donnaient d'agréables rendez-vous[3]. »

En retour, de Nesle, comédien français, et sa femme, jouèrent en 1706, devant le duc et la duchesse, en passant à Lunéville, pendant le mois de novembre, où on donna *Acis et Galatée*.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 3581, p. 266, t. III.
[2] Archives lorraines, B. 1752.
[3] *Catalogue Soleinne*, n° 1607, p. 57, t. II.

Cette représentation de gala eut lieu en présence de Léopold, de la duchesse; les dépenses s'élevèrent à la somme considérable de 5,179 livres.

Voici le texte du programme, avec les noms des personnages :

ACIS ET GALATÉE

Pastorale héroïque en musique, représentée devant Leurs Altesses Royales, à Lunéville, le 15 novembre 1706. (A Nancy, chez Paul Barbier, imprimeur et marchand libraire de Son Altesse Royale, sur la place de la Ville-Neuve.)

Sur le titre, on remarque les armes de Lorraine avec les aigles, la couronne, le collier de la Toison d'or et le manteau d'hermine.

ACTEURS DU PROLOGUE :

Diane : Mademoiselle Romain. — *Une driade :* Mademoiselle Mercier. — *Un silvain :* M. Guillot. — Troupe de driades et de divinités champêtres : Mesdemoiselles Dabouville, Guillot, Regnault, Minou, Duperche, Bellanger, Herby; MM. Longueval, Pignollet, Dunod, Deviné, Chanvert, Mélé, Como, Liebaut, Le Brun l'aîné et le cadet, Charles et Bureau. — *L'Abondance :* Mademoiselle Simonaire. — *Comus :* M. Regnault. — *Apollon :* M. Aubert. — *Une divinité champêtre dansante :* Madame *la Princesse.* — Suite de divinités champêtres : Mademoiselle de Trocmorton, mademoiselle de Soreau; MM. Divonne, de Gustine, Darquest, pages de Son Altesse Royale. — *Un plaisir dansant :* M. le chevalier de Spada. — *Une driade dansante :* Mademoiselle de Nettancourt. — Quatre bergers dansants : MM. de Raigecourt, d'Arsillemont, d'Anglure, Vavre. — Suite de *l'Abondance* et de *Comus :* M. Magny, seul; mesdemoiselles d'Agencourt, de Fiquemont; madame de Lenoncourt-d'Heudicourt; MM. de Bronne, le comte de Golstein, de Préfontaine. — MM. Aspol, Regnault et Deltrépy.

Prologue en trois actes et en vers.

La musique de cet ouvrage est de Lully, les paroles sont de Campistron. On joua aussi à Nancy *Amadis de Grèce,* par Houdar de La Motte, dont la musique est de Destouches. Le 20 du mois de novembre 1706, les élèves de la Compagnie de Jésus, de Nancy, donnèrent, en l'honneur de Son Altesse Royale, une pastorelle en vers latins, de Schiler, régent de rhétorique.

En 1707, le duc Léopold fit construire, à Lunéville, une salle de comédie, derrière l'ancien hôtel de ville. Elle comportait un parterre, un amphithéâtre, des loges et une galerie au-dessus, avec des chambres destinées à « l'usage de Son Altesse Royale Madame », attenantes à l'hôtel de ville et communiquant au théâtre par un escalier particulier [1]. Cette salle, comme nous le verrons, fut démolie plus tard, en partie, en 1734, par les ordres de la régente. Léopold avait fait accélérer les travaux en 1707, car il est dit, dans les comptes, que les ouvriers et artistes durent y travailler aussi de nuit. Il est regrettable que rien ne soit resté de cette salle; à l'exception des galeries et de l'amphithéâtre, reportés plus tard dans celle de 1734, tout disparut.

On construisit, au château d'Einville, en juillet 1707, une salle de comédie et d'opéra [2]. Les dimensions en étaient modestes; elle se trouvait entre le petit pavillon de la grille et le château. On y joua l'opéra en 1709. Les peintures furent faites par Bernard et Rocourt.

Voici la composition du corps de musique et des « joueurs d'instruments » de la maison de Léopold, en 1708, et les appointements que ces artistes touchaient mensuellement : Renault, maître de musique, 125 livres; Royer, intendant des plaisirs, 112 livres 10 sous; Des Maretz, surintendant de la musique, 500 livres; Guillot, 175 livres; Rebours, joueur de flûte allemande, 187 livres 10 sous; Simon le Grand, joueur de basson, 187 livres; Beaujean, Franboizier, Mercier, Lambert d'Etry, La Doubé, Joannes Wittemberg, Hardelay, du Rocher, Dejehez, Regnault, violonistes, de 157 à 187 livres; Tardieu, joueur de *baze,* 187 livres 10 sous; Desmaretz Paisible, joueur de théorbe, 200 livres.

Les hautbois étaient fournis par le régiment des gardes, où on les choisissait. Ceux du prince de Vaudémont séjournèrent à Lunéville, en 1707, pendant plusieurs mois.

Parmi les dépenses pour l'entretien de la musique, nous voyons attribuer à Jean Renault 213 livres « pour deux espinettes qu'il a « fournies et avoir raccomodé des clavecins », enfin « à plusieurs « marchands, ouvriers et autres personnes, pour marchandises

[1] Archives lorraines, B. 1583.
[2] B. 1583.

« fournies que pour avoir été employées à l'opéra de *Vénus,* « représenté devant Leurs Altesses Royales, en 1708 ». La somme s'élève à 10,122 livres 3 sols. L'opéra de *Vénus* complète la série des représentations qui, avec celle de *Thésée,* marqueront les fastes de la Cour en cette année. Avant de parler de cette dernière représentation, citons en passant les noms des trompettes de Léopold. Le chef, Georges Paulosky, recevait 216 livres d'appointements par mois; les autres, Paul Wolff, Charles Hey, Louis du Moullin, Michel Baur, Joannes Herstal, Serva Schotte, recevaient chacun 181 livres par mois. Les trompettes étaient d'argent et avaient une grande valeur; elles coûtaient 216 livres pièce, et les cordons, en argent et en soie, se payaient en plus. Les orfèvres fournissaient et réparaient ces trompettes, qui étaient de grandes dimensions.

En mars et en mai 1707, les élèves des Jésuites de Nancy donnent encore deux représentations. L'*Histoire de Mesa, roi de Moab,* fut exécutée le 2 mars sans ballets; la pièce se jouant dans la Congrégation, on ne voulut pas de danses, « craignant « choquer avec raison Monseigneur l'évêque de « Toul. On joua ensuite la *Séparation de Jonathas et de David,* pièce en vers latins, également sans ballet, du régent de seconde. La note finale du compte rendu est piquante : « Le silence dans « l'auditoire était très grand, *quoiqu'il y eût beaucoup de « femmes.* »

Mais l'événement théâtral le plus important fut, sans contredit, l'opéra de *Thésée,* de Lully, exécuté par Desmaret, qui venait d'être nommé maître de musique de Son Altesse le duc de Lorraine (février 1708).

Les comptes des Archives nous renseignent sur tous les préparatifs et les dépenses faits en cette occasion [1]. Les frais s'élevèrent à la somme de 15,399 livres 13 sols. On donna cet opéra une seconde fois, en décembre 1708, et la dépense fut moins forte; elle est évaluée à 6,762 livres 10.

Voici le programme de la représentation de 1708, dans laquelle la duchesse parut; elle tint les rôles de Prêtresse, de Vieille dansante, d'Athénienne, et, au quatrième acte, dansa seule, sous le

[1] Archives lorraines, B. 1588.

costume d'une *Habitante de l'Isle enchantée,* avec M. Vavre, page de Son Altesse.

N° 36572, 53-2 Bibl. de Nancy.

THESÉE

Tragédie mise en musique par défunt M. de Lully; exécutée par M. Desmarets, maistre de musique de Son Altesse Royale; représentée devant Leurs Altesses Royales, à Lunéville, le 5 février 1708.

Armes de Lorraine.

(A Nancy, chez Paul Barbier, imprimeur et marchand libraire ordinaire de Son Altesse Royale, sur la place de la Ville-Neuve.)

ACTEURS DE LA TRAGÉDIE :

Æglé, princesse élevée sous la tutelle d'Ægée, roy d'Athènes : Mademoiselle Le Grain. — *Cléone,* confidente d'Æglé : Mademoiselle Tardieu. — *Arcas,* confident d'Ægée : Monsieur Bouffier. — *La grande prestresse de Minerve :* Mademoiselle du Peyré. — *Ægée,* roy d'Athènes : Monsieur Guillot. — *Médée,* princesse magicienne : Mademoiselle du Peyré. — *Dorine,* confidente de Médée : Mademoiselle Baptiste. — *Thésée,* fils inconnu d'Ægée : Monsieur Mercier. — *Minerve :* Mademoiselle Baptiste. — *Deux vieillards :* Messieurs Como et Chanvert. — Troupe de sacrificateurs de Minerve. — Troupe de Lutins, d'Esclaves et de Furies. — Chœurs de prêtresses de Minerve et de divinités qui accompagnent Minerve : Mesdemoiselles Petitdidier, Guillot, Minou, Mercier, Duperche, Joseph et Deviné. — Chœur de combattants, d'habitants des Enfers, de l'Isle enchantée et troupe d'Athéniens : Messieurs de Longueval, Liebaut, Deviné, Charles, les deux Le Brun, Aubert, Bureau, Pignolet, Dunod, Pya et Didillon.

PREMIER ACTE.

Les prestresses dansantes.

Son Altesse Royale Madame,
Madame de Nettancourt,
Madame de Lenoncourt d'Hudicourt,
Madame d'Agencourt,
Madame de Fiquemont,
Madame de Trockmorton,
Madame de Lenoncourt-Blainville.

Huit combattants.

Messieurs de Brone, Delo, Dels, Leinden, Laubepin, Danglure, Darzillemont, Préfontaine.

SECOND ACTE.

Populace d'Athènes dansante.

Messieurs Delo, de Brone, Dels, Préfontaine.
Madame de Lenoncourt-d'Hudicourt,
Madame de Fiquemont,
Madame d'Agencourt,
Madame de Lenoncourt-Blainville.

Deux vieilles dansantes.

Son Altesse Royale Madame,
Mademoiselle de Nettancourt.

Deux vieillards dansants.

Messieurs Alliot et Magny.

TROISIÈME ACTE.

Un lutin dansant seul.

Monsieur Magny.

Huit lutins dansants.

Messieurs Dels, de Brone, Delo, Leinden, Laubepin, Danglure, Darzillemont, Préfontaine.

QUATRIÈME ACTE.

Habitants de l'Isle enchantée dansants.

Son Altesse Madame Royale, *seule.*
Madame la Princesse et Monsieur Vavre, page de Son Altesse Royale.
Madame la princesse Gabrielle et Monsieur Aminzagua, page de Son Altesse Royale.
Mesdemoiselles Trockmorton, Soreau, Sautern.
Messieurs Divonne, Darquest et Sacq.
Madame de Nettancourt,
Madame d'Agencourt,

Madame de Fiquemont,
Madame de Lenoncourt-d'Hudicourt,
Madame de Lenoncourt-Blainville.
Messieurs de Brone, Delo, Dels, Leinden, Laubepin, Préfontaine.

CINQUIÈME ACTE.

Troupes d'Athéniens et d'Athéniennes dansantes.

Son Altesse Royale Madame.
Madame de Lenoncourt-Blainville,
Mademoiselle de Nettancourt,
Mademoiselle d'Agencourt,
Madame de Lenoncourt-d'Hudicourt,
Mademoiselle de Fiquemont.

Athéniens.

Messieurs de Brone, Dels, Delo, de Leinden, de Laubepin, d'Anglure, Darzillemont et Préfontaine.

Les mêmes personnages interprétèrent les rôles de *Diane Amante*, pastorale en musique, trois actes et paroles italiennes, traduction française de Barthélemy Bernardi (académicien et compositeur de musique de S. M. le roi de Danemark et de Norvège), avec ballets de Magny, « le tout exécuté sur le canal d'Einville ».

On donna aussi, le 12 février 1708, sur le théâtre de la Cour, avec le concours des élèves du collège des Pères de Nancy, *Les menteurs*, pièce en cinq actes de Pichon (régent), accompagnée de ballets en analogie avec le sujet.

M. Lepage écrit, à propos de la comédie du *Bourgeois gentilhomme*, représentée à Nancy en 1717, ainsi qu'on le verra plus loin, qu'elle fut, à cette époque, la *première* et la seule des comédies de Molière qui paraisse avoir été jouée en Lorraine. Nous avons la preuve qu'elle y avait déjà été donnée le 15 novembre 1708, c'est-à-dire neuf ans auparavant, à Lunéville, en présence de Leurs Altesses Royales. En effet, à la Bibliothèque de Nancy, se trouve le programme de cette intéressante représentation dans laquelle aucun grand personnage de la Cour, à l'exception de quelques pages, ne parut sur la scène.

Les danses des intermèdes de 1708 étaient composées par

Magny, « valet de chambre de Son Altesse Royale, et maître de danse de S. A. R. Madame et des Princes ».

On verra par le présent programme les noms des acteurs et actrices :

Bibl. de Nancy, n° 36400, 56-4.

Intermèdes de la Comédie du

BOURGEOIS GENTILHOMME

Avec tous ses agréments de danses et de musique; représentés devant Leurs Altesses Royales, à Lunéville, le 15 novembre 1708.

Armes de Lorraine.

(A Lunéville, chez Jean-Louis Bouchard, imprimeur et libraire ordinaire de Son Altesse Royale.)

ACTEURS DU PREMIER INTERMÈDE.

Un élève du maître de musique : M. Bouffier. — *Une musicienne :* Mademoiselle Le Grain. — *Un musicien :* M. Noël. — *Un autre musicien :* M. Guillot.

Deux danseurs exécutent tous les mouvemens différens et toutes les sortes de pas que le maître à danser leur commande, et cette danse finit le premier intermède. Ces deux danseurs sont : Messieurs Magny, Duvivier.

Dans l'acte II, les garçons tailleurs sont : Messieurs Magny et Duvivier.

Dans le deuxième intermède, les huit autres garçons tailleurs sont : Messieurs Ponchevron, Villers, Aminzagua, Berup, Divonne, Vavre, Darquest, Sacq.

Dans le troisième intermède, les cuisiniers dansants sont : Messieurs Laubepin, Danglure, Valeille, Darzillemont, Ardonc et Duvivier.

Les acteurs du quatrième intermède sont : *le Mufti :* Monsieur Drot. — *Dervis :* Messieurs Duteloy, Bellefond. — *Turcs dansants :* Messieurs Laubepin, Valeille, Ardonc, Lebrun l'aîné, Danglure, Darzillemont, Duvivier, Lebrun le cadet. — *Turcs chantants :* Messieurs Guillot, Bouffier, Liebaut, Bouteron, Aubert, Bureau, Pignolet, Dunot, Piat, Charles.

ACTEURS DU CINQUIÈME INTERMÈDE.

Pour les ballets :

Messieurs Laubepin, Valeille, Ardonc, Aminzagua, Danglure, Darzillemont, Vabre, Sacq, Duvivier;

Mesdemoiselles Le Grain, Guillot, Minou, Duperche, Dupeyre, Mercier, Anus, Mercier, Joseph.

Pour la musique :

Messieurs Guillot, Mercier, Como, Bureau, Liebaut, Bouteron, Deviné, Noël, Lebrun l'aîné, Bouffier, Drot, Aubert, Pignolet, Dunot, Piat, Charles, Chanvert, Lebrun le cadet.

Les danses des intermèdes sont de la composition de M. Magny, valet de chambre de Son Altesse Royale et maître de danse de Son Altesse Royale Madame, et des princes.

On voit que Magny, l'auteur des ballets, les dansait aussi en compagnie de Duvivier.

C'est en 1708, le 23 avril, que les affiches d'adjudication pour la construction d'une nouvelle salle d'opéra furent apposées en Lorraine [1]. Léopold voulait ainsi relever le prestige de Nancy, sa capitale, en faisant édifier un théâtre digne de cette ville.

Il fit appel au talent d'architectes et de peintres éminents : Bibiena, de Bologne, un des grands maîtres, connu par ses perspectives audacieuses, en fit les plans, et son élève, Giacomo Barilly, de Bologne, amené par lui, décora cette salle, avec le concours de Claude Charles, de Gilles dit Provençal, de Gergone, Joseph Ducreux, Coquelet, Ragache, Piroux et Sauvage [2].

Bibiena avait sous ses ordres Cleret, architecte, et les sculpteurs Mesny, Bordenave, Pierre.

Les plans primitifs, faits par Bibiena pour l'architecture et par Barilly pour la décoration, furent peu modifiés. Nous en avons trouvé la preuve dans les *Archives lorraines* [3], preuve que corroborent les dessins originaux que nous possédons et que l'on peut comparer avec ceux qui sont au Musée du Louvre, reproduits dans la *Revue des Arts décoratifs*. En effet, les proportions, l'ordonnance, le nombre des galeries sont les mêmes. Ce n'est que dans quelques détails qu'il y eut des changements. Ainsi on plaça des figures sculptées en bois par Chazelle des deux côtés de la scène au lieu et place des niches qui se trouvent dans le premier projet.

La couronne ducale est bien restée la même au-dessus du car-

[1] Archives lorraines, B. 1586.
[2] *Ibid.*, B. 1595.
[3] *Ibid.*, B. 1586.

touche central, dans les deux projets, ainsi que les consoles, les médaillons, les colonnes, etc.

Cette salle, commencée le 26 avril 1708, était située derrière l'ancien palais Ducal, appuyée contre le jardin du couvent des Cordeliers, où se trouve encore aujourd'hui le Mausolée de nos ducs. Elle était située à côté du corps de garde, adossée au rempart de la Citadelle, entre ce rempart et le jardin des Cordeliers. L'entrée, avec perron, donnait en face du bastion, et l'orchestre ou fond du théâtre était situé du côté du jardin des Cordeliers.

Cette salle coûta 93,675 livres; elle avait trente fenêtres au premier rang et trente-quatre au second; des parapets formaient retraite des deux bouts, l'un regardant la Courtine, et l'autre la Citadelle; elle avait cent soixante-treize pieds de longueur dans les combles, sans compter les deux avant-corps, qui donnaient du côté du jardin des Cordeliers. Le rideau avait trente-trois pieds de long, le plafond en avait vingt-trois. Plusieurs lustres étaient suspendus au plafond. La scène, ainsi qu'on le remarque bien sur le plan conservé au Louvre, était ornée de chaque côté de colonnes et de statues soutenues par des consoles; sur l'entablement, des trophées d'armes. Les deux figures allégoriques de la scène, et la belle balustrade que l'on voit encore au vieux Palais de Nancy et qui décorait la loge ducale, au fond de la salle, ont été sculptées par Chazelle. Détail inédit à propos de ces statues : lorsqu'on abattit les deux peupliers, à Tonnoy, qui devaient servir à faire ces deux statues, les arbres tombèrent dans un champ d'orge qu'il fallut payer [1]. On élargit l'orchestre après coup. Les figures, cartouches, consoles et autres pièces de sculpture furent apportés de la salle des Cerfs, pour décorer la salle de comédie.

Sébastien Palissot, de Nancy, eut l'entreprise de la maçonnerie. Était-il de la famille de l'auteur dramatique? Les machines furent construites par Jadot. Les peintres y travaillèrent pendant trois mois.

Enfin, la première représentation y fut donnée, le 9 novembre 1709, devant S. A. R. Madame. On joua *Le temple d'Astrée.*

Cette charmante salle, une des plus belles de l'Europe, éprouva d'étranges métamorphoses. En 1734, on enleva une partie de

[1] Archives lorraines, B. 1586.

ses décorations pour orner la salle de comédie de Lunéville. Elle servit de magasin aux entrepreneurs de vivres pendant la guerre de 1741.

En 1749, on en fit une salle de comédie; mais bientôt après Stanislas construisit sur son emplacement des corps de casernes connues sous le nom de *quartier neuf*.

Le théâtre de Lunéville ne fut pas délaissé; en 1709, au contraire, on refit le plafond, et nous voyons Mlles Barbier, Mercier, Lecouvreur, Le Grain, Tardieu, MM. Drot, Bouffier, Noël, Mercier et autres y intepréter, le 7 février 1709, *Amadis de Gaules,* de Lully et Quinault[1]. Cette tragédie lyrique en cinq actes et prologue fut accompagnée de danses composées par Magny. En voici le programme :

Bibl. de Nancy, n° 38327, 51-9.

AMADIS DE GAULES

Tragédie en musique, représentée devant Leurs Altesses Royales, le 7 février 1709.

Armes de Lorraine.

(A Lunéville, chez Jean-Louis Bouchard, imprimeur et libraire ordinaire de Son Altesse Royale.)

PERSONNAGES DU PROLOGUE :

Alquif, célèbre enchanteur, époux d'Urgande : M. Drot. — *Urgande,* célèbre enchanteresse, épouse d'Alquif : Mademoiselle Barbier. — Deux suivantes d'Urgande : Mesdemoiselles Mercier et Lecouvreur. — Suivantes d'Urgande dansantes : Madame la Princesse, madame la princesse Gabrielle, mademoiselle Soreau. — Suivants d'Alquif dansants : Messieurs Berup, Darquest, Arminzagua, Laubepin, Divonne, Valeille, Vavre, Darzillemont, Ponchevron, pages de Son Altesse Royale. — Monsieur le baron de Lô, seul. — Messieurs Sacq et Duvivier.

ACTEURS DE LA TRAGÉDIE :

Amadis, fils du roy Perion de Gaule : Monsieur Mercier. — *Oriane,* fille de Lisuare, roy de la Grande-Bretagne : Mademoiselle Le Grain. —

[1] *Catalogue Soleinne,* p. 100, t. III.

Florestan, fils naturel du roy Perion : Monsieur Bouffier. — *Corisande,* souveraine de Gravesande : Mademoiselle Tardieu. — *Urgande,* célèbre enchanteresse, amie d'Amadis : Mademoiselle Barbier. — *Arcalaus,* chevalier enchanteur, frère d'Arcabonne et d'Ardan-Canile : Monsieur Drot. — *Arcabonne,* enchanteresse, sœur d'Arcalaus et d'Ardan-Canile : Mademoiselle Dupeyré. — *L'ombre d'Ardan-Canile :* Monsieur Drot. — Deux suivantes d'Urgande : Mesdemoiselles Mercier, Lecouvreur. — *Une héroïne :* Mademoiselle Mercier. — *Un héros enchanté :* Monsieur Noël.

Choeur : Messieurs Guillot, Liebaut, Dunan, Como, Charles, Marchal, Deviné, Pia, Noël, Le Brun l'aîné, Aubert, Didillon, Boutron, Pignolet, Chanvert, Le Brun le cadet, Burot, Lacombe. — Mesdemoiselles Guillot, Mercier, Minou, Duperche, Lecouvreur, Deviné, Joseph et Greunard.

PREMIER ACTE.

Deux troupes de différens partys dansans.

Messieurs Berup, Vavre, Laubepin, Valeille, Darzillemont, Ponchevron, Aminzagua, Darquest, Divonne, pages de Son Altesse Royale; M. le comte de Kinilg, le baron de Lieu, le baron de Lô, M. Duvivier.

DEUXIÈME ACTE.

Troupe de nymphes et de bergers dansans.

Son Altesse Royale Madame.

Mesdemoiselles de Nettancourt, d'Agencourt, Sauter, de Fiquemont, de Trocmmorton; madame de Lenoncourt-Blainville.

Bergers dansants.

Messieurs le marquis de Spada, le comte Kinilg, le baron de Lô, le baron de Lieu, de l'Aubepin, pages de Son Altesse Royale; Duvivier.

TROISIÈME ACTE.

Troupe de captifs et de captives dansants.

Captifs : Messieurs le comte de Kinilg, le baron de Lieu, le baron de Lô, de l'Aubepin, d'Arzillemont, de Ponchevron, pages de Son Altesse Royale; Duvivier, seul.

Captives : Mesdemoiselles de Nettancourt, d'Agencourt, de Fiquemont, de Throcmorton, Sauter; madame de Lenoncourt-Blainville.

QUATRIÈME ACTE.

Suite d'Urgande.

Son Altesse Royale Madame.

Mesdemoiselles de Nettancourt, de Fiquemont, d'Agencourt, de Throcmorton, Sauter.

CINQUIÈME ACTE.

Ballet général.

Son Altesse Royale Madame.

Monsieur Magny.

Suite : Mesdemoiselles de Nettancourt, d'Agencourt, de Fiquemont, Sauter, de Throcmorton; madame de Lenoncourt-Blainville.

Messieurs le marquis de Spada, le baron de Lô, le comte Kinilg, le baron du Lieu, de l'Aubepin, page de Son Altesse Royale, et Duvivier.

Les danses sont de la composition de M. Magny, valet de chambre de Son Altesse Royale et maître de danse de Son Altesse Royale Madame et des Princes.

Cette tragédie fut suivie, le 25 août de la même année, d'une pastorale en musique intitulée *Des fêtes de l'Amour et de Bacchus*, de Lully et de Quinault. Le 9 novembre suivant, la duchesse fit aménager la salle des machines du théâtre du Palais-Royal (nouvelle salle) pour la première représentation et l'inauguration de ce théâtre, par *Le temple d'Astrée*, divertissement de M. du Tremblay, musique de Desmarets et ballets de Magny, cité plus haut. M. Lepage a pensé qu'il s'agissait d'une salle des machines, qui aurait existé au palais de Nancy; mais une mention des Archives nous informe que cette pièce fut donnée pour la première fois dans la *nouvelle* salle de l'Opéra de Nancy. C'était à l'occasion d'une fête organisée, dit M. Noël [1], par la garnison française, occupant alors Nancy. La duchesse accepta l'invitation que le duc refusa. Duclos, dont nous avons parlé plus haut, et qui, prosateur inépuisable, avait entrepris d'écrire une *Histoire de France* en vers, donna, en 1709, une parodie de l'opéra-comique de Roland, intitulée *Arlequin Rolland* [2].

[1] *Catalogue Noël*, n° 4459.

[2] Collection Beaupré.

L'opéra d'*Armide* est exécuté devant le duc Léopold et la duchesse, le 15 novembre 1710. La scène du prologue d'*Armide*, qui se passe sur les bords de la Vesouze, du côté de Lunéville, était représentée sur l'un des décors du théâtre de Lunéville. Le duc Léopold, pour la première fois, figura dans les danses, avec la duchesse, la princesse Gabrielle et l'élite de sa noblesse.

Le prince de Vaudémont fit, vers 1713, donner à Commercy l'opéra de *Persée*, qui eut pour principaux interprètes : Mlle Coulon, MM. Lefèvre, Leclerc, Leroux et Bouley, sous la direction de du Tartre. Laguerre, le claveciniste, jouait fort souvent « aux musiques du prince [1] ». Mlle de Boisemé était la maîtresse de musique. Le facteur de clavecins de la Cour se nommait Pierre Legros, de Metz [2].

Biancolelli, qui était venu précédemment en Lorraine, oublie ses propres exodes et se plaint au roi de France, en 1713, que Paris est privé du théâtre italien qui erre de ville en ville pour les tournées de province.

Les Jésuites de Luxembourg firent jouer par leurs élèves, en 1715, la tragédie de *Joseph*, avec prologue et cinq actes, suivie d'un ballet. Parmi ces élèves, on remarque les noms de Nicolas et Henri Molitor, qui furent peut-être des ancêtres du général [3].

L'ancienne salle de comédie du palais ducal, témoin de tant de solennités et de fêtes, n'existait plus en 1715; on construisit sur son emplacement un logement destiné aux princes [4]. C'était donc à la Cour que les représentations théâtrales se donnaient à Nancy, dans la nouvelle Salle. L'Électeur de Bavière y parut, et on lui fit « voir *la grande décoration* ».

Montéclair écrivit, en 1716, l'opéra-ballet des *Fêtes de l'Été*. En 1717, eut lieu la deuxième représentation du *Bourgeois gentilhomme* dont nous avons parlé. Magny fit les danses, et rien ne fut changé à l'œuvre de Molière. Ce ne furent plus, cette fois, des comédiens de profession qui remplirent les rôles, mais le duc, les princes, les princesses et toute la noblesse. *M. Jourdain*, c'est M. de Bulstrode; sa femme, Mlle de Villelume; *Lucile*, Mlle de

[1] Archives lorraines, B. 12439.
[2] *Ibid.*, B. 12438.
[3] *Revue d'Austrasie*, octobre 1847.
[4] Archives lorraines, B. 1620.

Sauter; *Nicole,* Mlle de Rachecourt. Toute la Cour y passe, et nous ne relevons que les deux noms de M. Noël et de Mlle Deschamps pour les rôles de l'élève du maître de musique et celui de la musicienne.

Voici, du reste, le programme de cette représentation extraordinaire[1] :

Intermèdes de la Comédie du

BOURGEOIS GENTILHOMME

Avec tous ses agréments de danses et de musique; représentés devant Leurs Altesses Royales, à Nancy, le 1er février 1717.

Armes de Lorraine.

(A Nancy, chés R. Charlot et P. Deschamps, imprimeurs ordinaires de Son Altesse Royale.)

ACTEURS DE LA COMÉDIE :

Monsieur Jourdain : Monsieur de Bulstrode, page de Son Altesse Royale. — *Madame Jourdain :* Mademoiselle de Villelume. — *Lucile :* Mademoiselle de Sauter. — *Nicole,* servante : Mademoiselle de Rachecourt, fille d'honneur de Son Altesse Royale Madame. — *Cléonte,* amant de Lucile : Monsieur de Juvrecourt. — *Covielle,* valet de Cléonte : Monsieur de Horn, page de Son Altesse Royale. — *Dorante,* amant de Dorimène : Monsieur Duzelle. — *Dorimène :* Mademoiselle de Berup, fille d'honneur de Son Altesse Royale Madame. — *Maître de musique :* Monsieur de Southcotte, page de Son Altesse Royale. — *Maître à danser :* Monsieur de Laugier. — *Maître d'armes :* Monsieur Derqueline. — *Maître de philosophie :* Monsieur de Malleloy, page de Son Altesse Royale. — *Maître tailleur :* Monsieur le comte de Vohringen. — *Garçons tailleurs :* Messieurs de Caryll et Spaur, page de Son Altesse Royale.

ACTEURS DU PREMIER INTERMÈDE :

Un élève du maître de musique : Monsieur Noël. — *Une musicienne :* Mademoiselle Deschamps. — *Danseurs :* Messieurs Dehorn et Dogara.

Acte II. — Les deux premiers garçons tailleurs sont : Monsieur le prince de Soulsback et monsieur le prince Dauxberg. — *Garçons tailleurs dansants :* Messieurs les pages de Son Altesse Royale : Manteville, Fontenoy,

[1] Bibl. de Nancy, n° 36573, 53-2.

Aminzagua, Vilette, Dogara, Southcotte. — *Cuisiniers dansants :* les mêmes pages, et en plus messieurs Landre et Malleloy.

ACTEURS DU QUATRIÈME INTERMÈDE :

Le Mufti : Monsieur Daniel. — *Deux dervis :* Messieurs de Malleloy, de Fontenoy. — *Turcs dansants.* Première entrée : Monseigneur, M. Magny le fils ; deuxième entrée : Monseigneur le Prince, Messieurs Almeindre et Levrier ; troisième entrée : Messieurs le prince de Soulsback, le prince Dauxberg, Manteville, Dogara, Southcotte, Villette, Aminzagua, Landre.

Première entrée. *Trois Espagnolettes :* Madame la marquise de Spada, madame la comtesse de Ligneville d'Hautricourt, mademoiselle de Sauter. — Deuxième entrée. *Deux Espagnols :* Monseigneur, monsieur Magny le fils. — Troisième entrée. *Trois Espagnols :* Monsieur le prince de Soulsback, monsieur le prince Aursperg, monsieur Duzelle. — *Un Arlequin :* Monsieur de Laugier. — *Une Italienne :* Mademoiselle Marchand.

ACTEURS DU CINQUIÈME INTERMÈDE :

Poitevins et Poitevines : Monseigneur le prince, mademoiselle de Vidampierre.

Autres Poitevins et Poitevines : Mesdames de Tastungen, de Taxis ; mesdemoiselles de Ludres, de Bassompierre ; messieurs le comte de Vohringen, de Vilette, Southcotte, Daminzagua.

Les danses des intermèdes sont de la composition de M. Magny, valet de chambre de Son Altesse Royale et maître de danse de Son Altesse Royale Madame, et des Princes.

Catilina, écrit par Voltaire, fut joué à Lunéville. Le manuscrit de *Sémiramis* y fut corrigé, et la pièce dut y être jouée.

En 1718, Voltaire présente au duc Léopold, à la duchesse et

« A ceux de leurs sujets, l'exemple et les délices »,

sa tragédie *OEdipe*, désirant les voir

« De ses faibles talents accepter les prémices »,

car, ajoute-t-il gracieusement,

« C'est aux dieux qu'on les doit, et vous êtes les miens. »

Voltaire disait encore : « On ne croyoit pas avoir changé de « lieu quand on passoit de Versailles à Lunéville » ; ceci s'applique

surtout à l'époque d'un second voyage, sous le règne de Stanislas.

Le cardinal de Rohan vint à Commercy en 1717; on y envoya les musiciens et les acteurs du duc Léopold, et même des joueurs de marionnettes qui obtinrent un grand succès.

La cour de Nancy donna des bals remarquables en 1720. A Metz, une pièce satirique, dirigée contre une famille bourgeoise de la ville, fit grand bruit en Lorraine : *Flippe Mitono, ou la famille ridicule,* attribuée à Jacob Leduchat. Cette pièce fut publiée et jouée en patois messin, vers 1720. La famille mise en comédie était celle d'un subdélégué à l'intendance. L'auteur de cette satire est-il bien Leduchat? On a nommé également le notaire Bony et Fétiq, avocat de la ville.

En 1729, le 19 août, à l'occasion du mariage du prince de Lixheim avec Mlle de Craon, on remit en scène, à Lunéville, après modifications par Cusson et l'adjonction de danses nouvelles de Magny, le divertissement du *Bourgeois gentilhomme.*

On sait que le même divertissement avait été déjà donné, en présence du duc et de la duchesse, pour la fête de Son Altesse Royale, le 15 septembre 1717, et c'est à propos des modifications que Cusson s'était permises en 1721, que le spirituel Breyé écrivit cette cruelle épigramme :

« On dit que les poëtes
Faisant des vers grattent leurs têtes;
Mais quand je vois Cusson, dans ses vers malotrus,
Du Prince de Lixin nous chanter les vertus,
De ce jeune héros parler comme une bête,
Je dis : Si Cusson est poëte,
Cusson n'a pas gratté sa tête,
Cusson n'a gratté que son... »

La salle de l'Opéra de Nancy était terminée depuis longtemps, lorsqu'en 1722 on y jouait la comédie de *Pourceaugnac.* Le 19 août de l'année suivante, on y représenta une pastorale, à l'occasion du mariage du prince de Lixheim, Jacques-Henri de Lorraine.

Le prince de Portugal vint à Lunéville en 1723, sous Léopold, et ses comédiens, Beaupré, Vallois et Darthenay, donnèrent en cette circonstance les plus belles pièces de leur répertoire. Le 1er février de la même année, le fils de Desmarets fit chanter à la fête que « Son Altesse Sérénissime, Mgr le prince de Lixein donna à

« Leurs Altesses Royales, une *Idylle*, de sa composition, sur le « rétablissement de la santé de Son Altesse Royale ».

Les Jésuites de Nancy donnèrent, le 3 août 1723, *Tyrsis*, drame allégorique, en latin, qu'on n'a pas mentionné encore, croyons-nous. Les noms des acteurs se trouvent inscrits sur le programme ci-après[1] :

TYRSIS

Drama allegoricum, in mortem Leopoldi Clementis Regii principis A LOTHARINGIA. Dabitur in theatrum a selectis Rhetoribus. In aulâ majore Collegii Nanceïani Societatis Jesu, die 6 augusti, horâ de meridie secundâ. Anno 1723.

ACTEURS :

Daphnis : Sigisbert Trottin, Nancy. — *Adonis :* Dag Millet de Cazenoffe, *id.* — *Tytyrus :* Joseph Verlet, Ex. Ainveau. — *Menalcas :* Jean-François Collin, Nancy. — *Damon :* Charles Mesuy, *id.* — *Mopsus :* Pierre Sirejean, *id.* — *Alexis :* Nicolas-Gabriel Nouet, *id.* — *Amintas :* Jean-François Chassel, *id.*

Scenam aperiunt : Désiré-Laurent Royal, Rhetor., Nancy; Antoine Vaccard, Rhetor., Vezelise; Jean-François de Serre, Tertianus, Nancy.

Inter actus proloquentur Tertiani : Joseph Barail, Nancy; Jean-François de Serre, Nancy.

Scenam claudet : Désiré-Laurent Royal.

(Imprimé chez Nicolas Balthazard, à Nancy.)

En 1724, les Jésuites de Metz font représenter, le 25 février, la tragédie de *Josias*, et en 1725, ceux de Nancy eurent l'autorisation de Son Altesse Royale de donner, dans la *Salle de l'Opéra de Nancy*, « avec des soldats pour éviter le bruit », une tragédie latine et une comédie française accompagnées de danses en intermèdes. Deux ans après, les Pères Steinmetz et Despois, régents de rhétorique, obtinrent encore cette même salle pour deux pièces de théâtre avec intermèdes. En 1725, des stances[2] furent composées par Martineau, en l'honneur de la nomination de Stanislas Lesczinsky, le futur duc de Lorraine, dans l'Ordre du Saint-

[1] Bibl. de Nancy. Collège des Jésuites, Nancy, 3 août 1723. Drame allégorique non mentionné jusqu'alors.

[2] Bibliothèque de Nancy, n° 37044, 994.

Esprit, et plus tard, les élèves du collège de Louis-le-Grand, à Strasbourg, jouèrent devant la reine de France, le roi et la reine de Pologne, un poème dramatique, en vers, en trois actes avec prologue, intitulé *Le mérite heureux*, à l'occasion du mariage de Louis XV avec la fille de Stanislas [1].

Léopold fit venir en 1725 le fameux comédien Nanteuil. Il continua de donner des gratifications aux musiciens de la cathédrale de Toul, le jour de la Sainte-Cécile, et aux enfants de chœur, à la Saint-Nicolas. On le voit, l'ancien usage se maintenait en Lorraine.

Un drame resté manuscrit, *Manlius Torquatus*, fut composé en 1726 par les Jésuites, et représenté par leurs élèves à Nancy. Un seul acte comprend 490 vers.

Les théâtres de société étaient toujours en pleine vogue. En 1727, un prologue fut adjoint à la comédie de *La Princesse d'Élide*, de Molière, dans laquelle Mlle de Lamberty jouait le rôle de la princesse. Cette pièce en prose, par le Texier de La Forge, fut représentée devant la marquise de Gerbévillers.

Laval, le danseur, parut dans les ballets de comédie à la Cour de Léopold, en 1728, un an avant la fin du règne de ce prince.

C'est en 1729 que fut donnée la comédie de Moulon, dont le sujet est emprunté à une aventure comique qui s'était passée à Nancy. M. de Moulon fit aussi une épigramme mordante sur *La femme jalouse*, de Thibault.

M. Lepage écrit que, le 23 février, au carnaval de 1728, les élèves du collège des Jésuites donnèrent sur le théâtre de l'Opéra de Nancy une tragédie en latin, *Thémistocle*, avec intermèdes tirés d'une pièce en français, *Le duelliste*, comédie avec ballet de Picquot. Le programme de cette solennité, que nous avons pu consulter, grâce à la bienveillance de M. le Bibliothécaire de la ville de Nancy, nous permet de reporter la fête en question au 23 février 1729, l'année même de la mort du duc Léopold. Ce programme renferme selon la coutume les noms des élèves humanistes du collège de Nancy qui y tinrent les rôles.

Léopold étant mort, la régence passa à Élisabeth-Charlotte

[1] Cette pièce est du Père Leslie, de l'Académie de Nancy, qui écrivit aussi la *Vocation forcée*.

d'Orléans, qui la transmit, le 28 novembre 1729, à son fils François III. Ce prince, dès son retour de Vienne, confirma l'établissement d'une académie de musique à Nancy, dont les statuts ont été donnés dans notre ouvrage de *La musique en Lorraine* [1].

François III tint à encourager le théâtre et la musique. Il accorda à Bonaventure Gilles, en 1730, le brevet de directeur de l'orchestre de sa Cour; il fit venir à Lunéville la Tardieu pour chanter dans des concerts [2].

Les couvents de Nancy conservaient l'usage des représentations théâtrales. On voit, le 19 juin 1730, au monastère de Pierre Fourier, à Nancy, et lors de la béatification de ce Père, à Mattaincourt, les élèves dudit monastère de Nancy jouer une tragédie intitulée : *Le Triomphe des vertus du Bienheureux Pierre Fourier* [3]. C'est un véritable mystère ou drame religieux, qu'il est curieux de rencontrer en plein dix-huitième siècle.

On donna à Metz, en 1730, l'*Amadis de Grèce,* de Houdar de la Motte et de Destouche, puis *Issé,* pastorale héroïque des mêmes auteurs. Les notabilités de Metz prirent part à cette dernière représentation, et parmi les actrices se trouve Mlle du Jardin, petite-fille de Fabert. On joua aussi la *Marguerite d'Anjou,* tragédie d'Arnauld.

L'Université de Pont-à-Mousson représenta, le 27 et le 29 août 1732, *Idoménée,* tragédie avec ballets et intermèdes, à l'occasion de la distribution des prix fondés par le duc François III.

Le 20 avril 1736, les élèves de l'Université reprirent l'ancien drame latin de l'*Immolation d'Isaac par Abraham,* et le 22 août, *Cosroës II,* tragédie du P. Collot, suivie du *Point d'honneur,* tragédie du P. Du Cerceau, le tout agrémenté d'un ballet, *Les triomphes du mérite.* Voici le programme de cette représentation, avec les noms des interprètes [4] :

[1] *La Musique en Lorraine,* p. 135 (Fischbacher, éditeur, Paris, et Archives lorraines, B. 172.)

[2] Archives lorraines, B. 1700 et 1730.

[3] Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

[4] Bibl. de Nancy, n° 36401, 56-4.

COSROÈS II

Tragédie représentée par les écoliers de l'Université à Pont-à-Mousson, pour la distribution des prix fondés par Son Altesse Sérénissime le prince François II, duc de Lorraine et de Bar, dans la grande salle du collège de la Compagnie de Jésus, le 22 d'aoust 1736, à une heure après-midy.

(A Pont-à-Mousson, chez François-Maret, imprimeur de Son Altesse Royale et de l'Université. Prologue et trois actes.)

SUJET DE LA TRAGÉDIE :

Les Perses réduits au désespoir par la cruauté d'Ormisdas III, leur Roy, avoient conspiré contre luy. Comme ils vouloient élever Cosroès son fils aîné sur le Thrône, le jeune prince instruit de leurs desseins, les découvre à son père. Une fidélité si généreuse devoit toucher Ormisdas. Il n'écouta que ses soupçons. Par le conseil de Misoes son autre fils, qui le trahissoit secretement, il fait jetter Cosroès dans un cachot. Ce dernier trait précipita l'issüe de la conjuration. Ormisdas est mis dans les fers. Misoes en mourant fait à son père l'aveu de sa trahison et le force à reconnoître l'innocence de Cosroès qui est proclamé Roy malgré luy.

LES PERSONNAGES ET LES NOMS DES ACTEURS :

Ormisdas, roy de Perse-Gals : Ant. Claude Dublaisel, de Stenay. Rhétoricien, pensionnaire. — *Cosroès,* fils aîné d'Ormisdas : Nicolas Mulnier, de Vic. Rhétoricien. — *Misoes,* second fils d'Ormisdas : Charles de Nicéville, de Seichepey. Rhétoricien. — *Baras,* général d'armée : Nic. Jacq. Petitmengin, de Remiremont. Rhétoricien. — *Dagabal,* capitaine des gardes et ami de Baras : Dominique Colin, de Vandière. Rhétoricien. — *Tiridas,* officier et confident du Roy : Jean-Joseph Guton, de Dieuze. Humaniste. — *Alsphan,* officier et confident de Baras : Augustin Collenel, de Neufchâteau. Rhétoricien. — *Pages :* Jean-François George, de Pont-à-Mousson; Jean-Hippolyte Petit, de Pont-à-Mousson.

Diront le prologue : Charles Danglars, de Craincourt. Quatrième; Christophe Roger, de Pont-à-Mousson. Quatrième; Joseph Grisot, de Nancy. Cinquième, pensionnaire.

LE POINT D'HONNEUR

Comédie représentée le même jour que la tragédie de *Cosroès.*

Diront le prologue de la Comédie : Jos. Jacquart d'Annoire, de Besan-

çon. Cinquième, pensionnaire; Jean-François George, de Pont-à-Mousson; Jean-Hippolyte Petit, de Pont-à-Mousson.

LES PERSONNAGES ET LES NOMS DES ACTEURS DE LA COMÉDIE :

Cléophile, jeune homme entêté du Point d'honneur : Pierre-Gabriel Launay, de Framont. Humaniste. — *Émile,* oncle de Cléophile : Pierre-Ignace Puton, de Remiremont. Rhétoricien, pensionnaire. — *Alcippe,* ami et parent d'Émile : Augustin Collenel. — *Éraste,* neveu d'Alcippe : Antoine Antoine, de Nomeny. Cinquième. — *Ugenor, Damis, Horace,* petits maîtres prétendus amis de Cléophile : Jean-Nic. Vautrin, de Marsal. Quatrième, pensionnaire; Franc. Ignace Daval, de Remiremont. Quatrième, pensionnaire; Pierre-Ant. Marchal, de Pont-à-Mousson. Quatrième. — *Valère, Cléonte,* amis des trois précédents : Nicolas Jacquinot, de Pont-à-Mousson. Humaniste; François Bello de Voysage. Humaniste. — *Archimède de Barondas,* gentilhomme ruiné par le Point d'honneur : Jean-François Plassiard de Tincry. Troisième. — *Un tailleur:* Nicolas-Alexandre Boulet, de Thiaucourt. Humaniste. — *Dorante,* créancier du père de Cléophile : Jean-Nic. de Montzey, de Raon-l'Étape. Troisième. — *Blaise,* valet de Cléophile : Nicolas-Franc. Collin, de Vaudière. Rhétoricien.

LE TRIOMPHE DU MÉRITE, ballet[1].

La distribution des prix a fourni l'idée de ce ballet. Le mérite y est couronné. La matière, les empêchements, les moyens, les préparatifs, la fête de son triomphe en forment les cinq parties. La matière sont les Arts et les Langues les plus difficilles, les obstacles ont été en grand nombre, les moyens très loüables, les préparatifs très grands, la fête encore plus glorieuse.

DANSERONT :

Après le prologue de la tragédie.

Pour l'ouverture du ballet : Jacques-Nicolas Petitmengin.

Après le premier acte de la tragédie.

Première entrée : Pierre-Gabriel Launay, Nicolas-Franc. Collin, Charles de Nicéville, Jean-Joseph Guyon, Jean-François Plassiard. — Deuxième entrée : Jean-Nicolas Vautrin. — Troisième entrée : Nicolas Mulnier, Antoine Antoine, Pierre-Ignace Puton, Charles Danglars, Nicolas Jac-

[1] Ballet qui a accompagné la représentation de *Cosroès* et du *Point d'honneur,* à Pont-à-Mousson.

quinot. — Quatrième entrée : Pierre-Gabriel Launay, François Bello, Jos. Jacquart d'Annoire, Joseph Grisot.

Après le second acte de la tragédie.

Première entrée : Augustin Collenel, François Bello, Nicolas-Alexandre Boullet, Jos. Jacquart d'Annoire, Nicolas Jacquinot. — Deuxième entrée : Nicolas Munlier, Nicolas-François Collin, Charles Danglars, Franç.-Ignace Daval, Jean-Nic. de Montzey, Pierre-Ant. Marchal, Antoine Antoine. — Troisième entrée : Joseph Grisot, Pierre-Gabr. Launay. — Quatrième entrée : François Bello, Nicolas-Alexandre Boullet, Nic. Jacquinot, Nic. Mulnier, Jean-Nic. Vautrin, Charles-Hub. Villermin.

Après le troisième acte de la tragédie.

Première entrée : Charles Danglars. — Deuxième entrée : Nic. Fr. Collin, Pierre-Ant. Marchal. — Troisième entrée : Joseph Grisot. — Quatrième entrée : Antoine Antoine, Charles de Nicéville.

Après le premier acte de la comédie.

Première entrée : Augustin Collenel, Fr.-Ignace Daval, Pierre-Ant. Marchal, Jacq.-Nic. Petitmengin. — Deuxième entrée : Dom. Collin, Jean-Jos. Guyon, Nicolas Mulnier, Jean-Franç. Plassiard, Pierre-Ignace Puton, Jean-Nic. Vautrin. — Troisième entrée : Charles de Nicéville, Joseph d'Annoire, Joseph Grisot. — Quatrième entrée : Augustin Collenel, Nic.-Alex. Boullet, Jean-Franç. George, Nicolas Jacquinot, Jean-Hipp. Petit, Christ. Roger, Charles-Hub. Villermin.

Après le second acte de la comédie.

Première entrée : Augustin Collenel, Jean-Joseph Guyon, Jacques-Nic. Petitmengin, Jean-Franç. Plassiard. — Deuxième entrée : Dom. Collin, Ch. Danglars, Pierre-Ignace Puton, Christophe Roger. — Troisième entrée : François Bello, Nic.-Alexandre Boullet, Jean-Nic. de Montzey, Charles de Nicéville. — Quatrième entrée : Joseph d'Annoire, Nicolas Mulnier.

Après le troisième acte de la comédie.

Le ballet général. — Biront l'épilogue : Charles Danglars, Christophe Roger, Charles-Hub. Villemin, de Dieuze. Cinquième.

M. Clément Conrard a réglé les airs et les pas des entrées du ballet.

Les écoliers de la Compagnie de Jésus donnèrent sur le théâtre de

Nancy, le 7 février 1732, *Lucius Junius Brutus, premier consul des Romains,* tragédie, suivie de *L'honneur mal entendu,* comédie en vers français, servant, comme d'habitude, d'intermède; mêlés de danses, par Piquot. C'est aussi en 1732 que le drame de *Mauricius* fut donné par les mêmes acteurs.

Parmi les comédiens de François III, on voit Le Brun père et Liard, dit Fleury. Ce dernier semblerait être le père du fameux Fleury qui naquit plus tard à Nancy et que nous reverrons.

L'acteur Chapuy fut mandé, en 1732, de Rouen à Lunéville. *L'Europe galante,* ballet de Campra, ayant été imprimé à Nancy, on a lieu de penser que cet ouvrage fut représenté dans cette ville. Le frontispice du programme est décoré des armes de l'Académie de Nancy, dessiné par Jacquart, gravé par Papillon.

Les Jésuites de Nancy offrirent en 1732 trois représentations théâtrales : d'abord le 7 février, au théâtre de l'Opéra, leurs élèves jouèrent une tragédie latine dont il vient d'être question; puis *Lucius Brutus* et *Mauricius,* que jouèrent les humanistes. Au nombre des acteurs se trouve Charles-François de Saint-Lambert.

Un fragment du ballet des *Amours des dieux* mis en musique par Mouret et « divisez en deux concerts, par M. Valette de Mon- « tigny, ci-devant Maître de musique de Son Altesse Royale, aug- « mentés de deux airs italiens à voix seule et symphonie », fut donné à Nancy, en 1732. Mlle de la Gidonnais en interpréta le chant en français.

C'est en 1732 encore que Montéclair (Michel Pinolet), né en 1666, à Chaumont en Bassigny, fit paraître sa tragédie lyrique *Jephté,* en cinq actes avec prologue; les vers sont de Pellegrin[1].

La Femme jalouse[2], de François-Timothée Thibault, procureur général de Lorraine et avocat à Nancy, qui composa aussi une tragédie de *Judith* non imprimée, donna lieu à un incident. Dans une épître en vers au prince Charles de Lorraine et à ses sœurs Élisabeth et Charlotte, l'auteur fit entendre que ces princesses et ce prince avaient promis de jouer sa comédie, ce qui blessa la duchesse de Lorraine à qui la pièce était dédiée, et elle écrivit de sa main, au bas de cette épître : *Il en a menti, c'est*

[1] *Alphée et Aréthuse,* opéra-ballet en un acte, des mêmes, fut donné en 1752.
[2] Collection de M. Langlard, de Nancy, exemplaire avec *ex-libris* de l'auteur.

faux. On supprima donc, dans la plupart des exemplaires, l'épître, au verso de laquelle était l'approbation singulièrement louangeuse de Bourcier de Monthureux, qui donna lieu à cette épigramme :

Je suis de votre avis, j'approuve la *Jalouse*,
Le dénoûment me semble heureux :
A la fin, le mari se défait d'une épouse,
Le lecteur, d'un livre ennuyeux [1].

Les comédiens italiens donnèrent au théâtre de Nancy, le 15 mai 1734, *Les amants réunis*, suivis du *Procez des Comédiens, pièce risible*.

Gardel, le fameux danseur, était encore à ce moment aux gages de la Cour ducale.

La duchesse régente donna, dès le 7 septembre 1733, des ordres pour la construction d'une nouvelle salle de comédie à Lunéville; cette salle ne fut complètement terminée qu'à la fin de juillet 1734. Il est regrettable que la duchesse ait fait enlever à cette occasion une partie des décorations de la superbe salle de l'Opéra de Bibiena, de Nancy, pour en orner la nouvelle salle de Lunéville. Elle fit même disparaître de l'ancienne salle de comédie de Lunéville (ainsi que des notes inédites de Jadot l'architecte nous l'apprennent) tout l'amphithéâtre pour l'adapter à la salle de Lunéville. L'ancienne salle ne fut démolie qu'en mars 1734. Les comédiens étaient : Ribon, Derval, Prévôt, La Cour, Lafleur, Lebrun et ses filles et la Desnoyers.

En 1735, Voltaire assiste, à Lunéville, au bal, à la comédie, fait jouer ses pièces, le duc François III régnant. Le poëte reviendra sous le règne de Stanislas.

Le 18 février 1736, la troupe du sieur Francisque parut sur le grand théâtre de la Cour, à Nancy, dont on n'avait pas encore détruit entièrement la décoration (malgré les emprunts faits pour Lunéville). Cette troupe donna une représentation du *Prince travesti ou Arlequin à la Cour*, de Marivaux, et *L'hymen vainqueur*, petite pièce héroïque, ornée de spectacles, de chants et de danses, sur le mariage de Son Altesse Royale avec la Sérénissime Archiduchesse d'Autriche. La musique est de Rault, de l'Académie

[1] On a du même auteur *la Prétendue Veuve ou l'Époux magicien*, comédie en cinq actes (1737).

Royale, et le ballet, de Maltere. Le sieur Verneuil avait prononcé le 16 février un compliment dans lequel était annoncée la représentation du 18 qui fut terminée par un ballet général. Ce Verneuil était fort enclin à débiter des discours au public. On avait donné le 26 février une « Cantate sur le mariage de Son Altesse Royale avec la Sérénissime Marie-Thérèse d'Autriche, présentée à Son Altesse Royale, Madame Régente ».

Voici le compliment que Verneuil prononça le 11 mars [1] :

COMPLIMENT DU Sr VERNEUIL

Prononcé à la clôture du Théâtre de la troupe du sr Francisque

« A Nancy, le 11 mars 1736

« MESSIEURS,

« Son Altesse Royale Madame Régente vient de mettre le comble de gloire à notre course, par la grâce que cette Princesse a daigné nous accorder de terminer nos représentations sur le théâtre.

« C'est une faveur dont nous conserverons sans cesse le souvenir précieux et dont nous ne pouvons exprimer la vive reconnoissance que par les vœux ardents que nous prenons la liberté de former pour la conservation de Son Altesse Royale Madame Régente, et celle de toute l'auguste famille Royale. Vœux que nous redoublerons partout où le sort nous conduira; vœux d'autant plus sincères qu'ils seront libres et dépouillez de toutes vües d'intérêt ou de *politique*.

« Pour vous, Messieurs, dont les bontés ont été au-dessus de notre mérite, elles sont aussi au-dessus des sentimens de la juste gratitude dont nous sommes pénétrez. L'idée que nous nous étions formez de la *Ville de Nancy*, nous avait fait concevoir la douce espérance d'y passer des jours serains; mais des *nuages épais se sont élevés* que la force seule du soleil pourra dissiper, et dont la troupe qui doit nous succéder ressentira peut-être la bénigne influence.

« Mais si l'hommage que nous devons à la vérité, nous fait gar-

[1] Bibl. de Nancy, n° 36562, 53-2.

der un modeste silence sur le peu de succès de notre entreprise, nous n'en serons pas moins fidèles à publier les agrémens que notre spectacle y a trouvés d'ailleurs.

« Ne croyez pas, pourtant, Messieurs, que nous emportions avec nous l'audacieuse vanité d'avoir été dignes des applaudissemens dont vous nous avez comblés; nous nous sommes toujours rendus assez de justice pour n'attribuer qu'à votre généreuse indulgence le plus grand, ou pour mieux dire l'unique succès de notre pièce. Vos suffrages ont toujours excité notre zèle, sans jamais enorgüeillir notre amour-propre; et soit que notre heureuse destinée nous procure l'honneur de contribuer dans un autre temps à vos plaisirs, soit que des circonstances particulières nous privent de cet avantage; nous serons toujours charmez d'apprendre que cette *illustre ville* puisse avec le *retour d'une paix ferme et solide,* voir son commerce encore mil fois plus florissant que par le passé et que tous ses habitans coulent des jours aussi longs que fortunez.

« Nous vous prions, Messieurs, d'agréer ces seules actions de grace qui soient en notre pouvoir, et d'être persuadez que si quelque chose adoucit l'amertume de notre départ, c'est le glorieux espoir dont nous nous flattons que les efforts que nous avons faits pendant notre séjour de vous donner des preuves de notre ardeur, de notre respect et de notre soûmission, n'auront pas été entièrement infructueux et pourront nous mériter dans une saison plus favorable un second accüeil aussi gratieux que le premier. »

(A Nancy, chez Leseure, Imprimeur Libraire, proche la paroisse Saint-Sébastien, à l'Image saint Jean l'Évangéliste. MDCCXXXVI. Avec permission.)

Le théâtre, à l'époque où nous sommes parvenu dans ce récit, acquiert une importance plus grande avec l'arrivée de Voltaire à Cirey et bientôt après à Lunéville.

Alzire ou les Américains, tragédie en cinq actes et en vers, est dédiée, en 1736, à « la divine Émilie », à Mme la marquise du Châtelet [1], et représentée sur le théâtre du château de Cirey. Les

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 1680, p. 72, t. IV.

hôtes de la marquise composaient et interprétaient des pièces de tous genres, depuis les marionnettes jusqu'à la tragédie; tels Voltaire, Mme de Graffigny, le poète Linant, etc. [1].

« Le théâtre était fort joli, dit Mme de Graffigny, mais la salle « petite. Le fond n'était qu'une loge peinte, garnie comme un « sopha, et le bord sur lequel on s'appuyait, garni de même. Les « décorations étaient en colonnades, avec des pots d'oranger entre « les colonnes. » Parmi les pièces qui furent jouées sur cette scène, Mme de Graffigny cite *Les Menechmes, Zaïre, Mérope, L'enfant prodigue, L'esprit de contradiction,* de Dufresnoy, *La sérénade,* de Regnard, et *Boursoufle,* de Voltaire. A propos des pièces de Voltaire, il est curieux de voir que ses tragédies furent jouées avec un accoutrement qui ne différait guère de celui des petites-maîtresses du dix-huitième siècle que par une coiffure de mauvais goût, laissée à l'imagination de l'artiste. Et chacun de se récrier sur la beauté et la convenance de ces costumes! Il fallait attendre Mlle Clairon et Lekain pour obtenir plus d'exactitude dans le costume. Toutefois, Mme Favart se préoccupait déjà d'une réforme nécessaire. On en peut juger par le portrait de l'actrice dans les *Amours de Bastien et Bastienne,* par Vanloo.

En 1737, Stanislas succédait à des princes aimés qui emportaient les regrets de la nation entière; il ne l'ignorait pas, et, loin d'en avoir de l'ombrage : « Que j'aime, disait-il, ces sentiments! Ils « m'assurent que je vais régner sur un peuple sensible et recon- « naissant qui m'aimera aussi quand je lui aurai fait du bien. » Il tint sa promesse, et, ne disposant que de ressources assez faibles, il opéra en Lorraine tous les prodiges de la magnificence et de la générosité dont les traces existent encore aujourd'hui.

Les arts et les artistes furent, autant que les malheureux, l'objet de ses constantes préoccupations, et le théâtre naturellement occupa pendant son règne une place importante dans le faste royal.

Toutefois, la duchesse douairière de Commercy, Élisabeth-Charlotte d'Orléans, avait aussi ses symphonistes et ses musiciens, qui, en 1737, étaient sous la direction de Clément Conrad. Dans la même année, de grandes fêtes étaient données à Turin pour le mariage de Charles-Emmanuel de Sardaigne avec Élisabeth-

[1] V. les lettres de Mme de Graffigny à Devaux.

Thérèse, princesse aînée de Lorraine. Plusieurs artistes lorrains qui avaient suivi leur duc en Toscane y furent applaudis.

A Cirey, en 1732, Mmes de Graffigny et du Châtelet jouèrent dans *Boursoufle,* bouffonnerie composée par Voltaire pour divertir M. de Breteuil, et l'année suivante, on représenta, sur le même théâtre, la tragédie de *César.*

Au théâtre de Metz, en 1738, un conte de La Fontaine, *le Mari cocu, battu et content,* fut mis en un acte et en vers par M. de Costre de Wiége, officier au régiment de la Marine. Un nouveau théâtre, commencé dans cette ville, en 1739, fut inauguré, après bien des vicissitudes, le dimanche 6 février 1752.

Un officier du régiment du Roi composa en vingt-quatre heures, en 1742, un « prologue en vers sur la naissance de Monseigneur « le duc de Bourgogne, dédié à Messieurs les officiers du régiment « du Roy », imprimé à Nancy et représenté à la cour de Stanislas. Il devait être suivi d'une comédie héroïque.

C'est en 1740, à Bayon, que naquit Léopold Bastien Desormery, musicien, compositeur, qui eut deux opéras représentés à l'Académie royale de musique de Paris et qui mourut en 1812 [1]. En 1742, un prologue sur la naissance de Monseigneur le duc de Bourgogne, dédié aux officiers du régiment d'infanterie du Roi, fut imprimé à Nancy.

La célèbre Mlle Clairon, qui courait la province, avant de débuter à la Comédie française, en 1743, séjourna quelque temps à Lunéville, où elle était en intimité avec Mme de Graffigny. Devaux y faisait de fréquentes apparitions et se permettait de donner des conseils à Mlle Clairon, qui l'appelait *Boniface.*

A Metz, le sieur Dumont mit en musique, en 1744, une pastorale sur la maladie et le rétablissement du Roi. Il y avait trois scènes, le tout en vers. Cet ouvrage fut donné lors de la réception de Louis XV dans cette ville [2].

Sur le théâtre de Nancy, Chevrier eut, en 1744, une pièce sifflée, dont, du reste, il ne donne pas le titre; mais il fut plus heureux en 1745, où l'*Épouse suivante,* sa comédie, eut vingt-

[1] Il fit *Myrtil et Licoris,* pastorale en un acte, en 1777; *Euthyme et Lyris,* opéra, en 1776; un fragment de chœur d'*Athalie,* pour trois voix et orchestre; des motets, en 1775, etc.

[2] *Catalogue Soleinne,* n° 189, t. V.

cinq représentations sur la même scène. La Reine, fille de Stanislas, réclama cette comédie pour Versailles, où elle fut jouée deux fois. Au château de Commercy, « pour le mariage de Son Altesse Royale « Mgr le Prince Charles de Lorraine avec la Sérénissime Archi- « duchesse Marie-Anne d'Autriche », on donna l'*Apothéose de la Maison de Lorraine,* précédée de *la Noce champêtre,* pastorale héroïque en forme de ballets et de *petit opéra.* Chevrier critiqua la première pièce, remplie de flatteries ridicules et de vers plus que médiocres. L'auteur, Callot, docteur en médecine, l'avait dédiée *A l'Auguste Sang réuni.* On peut juger du reste d'après le titre plus que naturaliste. Les principaux acteurs de l'*Apothéose* étaient cependant les suivants : *Céladon,* Mgr le Prince Charles ; *Célimène,* l'Archiduchesse.

Voltaire, fixé d'abord à Commercy, en janvier 1748, parut peu après à Lunéville, où il passa toute l'année 1749. C'est pour la princesse infante d'Espagne qu'en 1747 il avait commencé à écrire *Sémiramis.* Dans sa correspondance avec le comte d'Argental, il est dit : « Le soir, à Lunéville, on a la délicate attention de jouer « quelques pièces de Voltaire, et parfois, aux heures de demi- « licence, Stanislas se fait lire, portes closes, ses pièces légères et « ses contes badins gardés en portefeuille. Le théâtre de Luné- « ville est vraiment une aimable distraction. Un jour, on a repré- « senté le *Glorieux,* qui, bien que cruellement massacré, n'a pas « laissé de lui faire un plaisir extrême ; une autre fois, c'est « *Zaïre* qui est jouée par *des petits garçons et des petites filles,* « *ex ore infantium,* à moins que la troupe du roi de Pologne n'ait « donné *Mérope;* et croiriez-vous qu'on y a pleuré, tout comme « à Paris ? Et Voltaire, qui vous parle ici, s'est oublié au point d'y « pleurer tout comme un autre. Les triomphes lyriques que la « divine Émilie remportait à Sceaux, chez la duchesse du Maine, « tandis qu'elle y chantait avec Mme de Jaucourt, devant une « foule énorme, l'opéra d'*Issé,* ne sont rien auprès des palmes « qu'elle obtint à Lunéville avec Mme de Lutzelbourg.

« Charmante Issé, vous leur faisiez entendre
« Dans ces beaux lieux les sons les plus flatteurs.
« . . . . . »

Le succès remporté par la marquise, dans le rôle d'*Issé,* sur la

scène de Lunéville, fut considérable; les mémoires du temps et les journaux en firent mention [1].

« Mme du Châtelet, écrit encore Voltaire, le 15 février, au « comte d'Argental, a trouvé le secret de jouer trois fois *Issé* sur « un *très beau théâtre*, et *Issé* a fort bien réussi. A la demande de « Stanislas, elle redonna la pièce deux fois. Ces représentations, « pour lesquelles on ne distribuait point, comme chez la duchesse « du Maine, de ces billets par trop engageants qui attiraient les « plus vulgaires gens, avaient lieu devant une société d'élite et « ressemblaient beaucoup, par l'intimité exquise qui y régnait, à « celles que le roi de France donnait dans les cabinets ou la petite « galerie. » Pendant les jours de pluie, on joue au loto, on chante des *Canons* [2].

Voltaire et la « divine Émilie » quittèrent Stanislas, à Nancy, vers le 14 avril 1748.

En 1745, naquit à Lunéville un homme célèbre : Monvel (Jacques-Marie Boutet). Auteur, acteur et plus tard membre de l'Institut, Monvel fut reçu à Paris parmi les comédiens du Roi en 1770, et il obtint de rapides succès. Il était petit, fluet, et avait un organe peu favorable; mais il compensait ces défauts par une parfaite intelligence de ses rôles. *L'Amant bourru* fut sa première œuvre. Il produisit ensuite *Clémentine et Désormes*, les *Amours de Bayard*, les *Deux Nièces*, les *Victimes cloîtrées*, *Julie*, l'*Erreur d'un moment*, *Raoul, sire de Créqui*, *Alexis et Justine*, les *Trois Fermiers*, *Claire et Babet*, la *Jeunesse du duc de Richelieu*, *Mathilde Philippe et Georgette*, *Sargines*, *Roméo et Juliette*, musique de Dalayrac, *Ambroise Jérôme*, etc. Monvel, remarqué par Gustave III, roi de Suède, devint directeur de la troupe française que ce monarque entretenait à Stockholm. Il eut surtout la gloire d'être le père de la célèbre Mlle Mars.

Une actrice de l'Opéra-Comique est née à Metz en 1747; ce fut Mme Gonthier, morte en 1829.

Le président Hénault fit paraître, en 1747, un drame en cinq actes, intitulé *François Ier*. Cette œuvre était toute à l'éloge des Guise.

[1] *Mémoires du duc de Luynes.*
[2] *La Cour de Lunéville en* 1748 *et* 1749, par Pierre Bové.

Le 28 juin 1748, Voltaire arriva à Commercy, où il termina *Zadig*, conte qu'il lut à Stanislas et qui fut imprimé à Nancy. Mme du Châtelet joua à Commercy *le Double Veuvage* et l'opéra du *Sylphe*. Voltaire écrivit à ce propos : « L'opéra de *Zélindor* eût été fort joli « à représenter » ; et plus loin : « C'est une bien touchante perspec- « tive que d'accompagner à Lunéville le prince qui se dispose « à y retourner. »

Il apprit, en octobre, à Commercy, que les Italiens voulaient faire une parodie de sa *Sémiramis*. C'est à cette occasion qu'il rédigea sa lettre à la reine de France, avec la permission de Stanislas, pour protester contre cette satire. Mme du Châtelet écrivait de Lunéville, le 30 novembre 1748, à Voltaire : « Depuis que je « suis ici, je ne fais que jouer l'opéra et la comédie; j'ai joué « l'*acte du Feu* (qui a pour sujet les Vestales et le danger que court « l'une d'elles : Émilie), des *Éléments* (ballet de Roy, musique de « Destouches), et je voudrais que vous y eussiez été, car, en vérité, « il a été exécuté comme à l'Opéra. »

Voltaire composa de petites pièces destinées à être jouées spécialement sur le théâtre de Lunéville. C'est également à Lunéville qu'il remit sa pièce de *Sémiramis* sur le métier. Entre temps, il joua le rôle de l'*Assesseur* dans la comédie de Fagan, l'*Étourderie*, et, de la scène où il venait de paraître, à la fin de la soirée, il adressait à Stanislas et à Mme la princesse de la Roche-sur-Yon un compliment bien tourné :

O roi dont la vertu, dont la loi nous est chère,
Esprit juste, esprit vrai, cœur tendre et généreux,
Nous devons chercher à vous plaire,
Puisque vous nous rendez heureux.
Et vous, fille des Rois, princesse douce, affable,
Princesse sans orgueil et femme sans humeur,
De la societé, vous le charme adorable,
Pardonnez au pauvre *Assesseur!*

Mlle de la Galaizière jouait le rôle de *Lucinde* dans l'*Oracle*. Voltaire, pendant ce temps, dans la coulisse, lui débitait quelques vers galants. Il composa *Nanine*, comédie, et un essai de *Catilina*, tragédie.

Le 31 janvier 1749, Stanislas écrit à Voltaire : « Ma troupe de « qualité de la comédie qui surpasse celle de profession, suppléera « à l'ennuy que vous eûtes à Commercy au jeu de la Comète. »

C'est encore à Lunéville, en septembre 1749, que Voltaire acheva *Catilina* et le cinquième acte d'*Électre* [1].

En 1750, M. Chicaneau de Neuvillée, de Nancy, avait fait donner au théâtre Italien de Paris une comédie en un acte, en prose, intitulée *la Feinte supposée*, qui eut assez de succès.

Le prince Charles-Alexandre, étant à Bruxelles, de 1750 à 1756, eut parmi les gens de sa maison un nombre assez considérable d'acteurs et de musiciens; citons entre autres : Croës, maître de musique, deux hautes-contre, deux basses, deux tailles et deux garçons de chœurs, trois premiers et trois seconds violons, un alto viola, un ténor de viola, un premier et un second organiste, un *violon celo* (violoncelle), une double-basse, un hautbois et flûte traversière, un deuxième hautbois, un *fagotiste* et basson, un copiste de musique, deux luthiers et un souffleur d'orgues [2].

Fleury (Abraham-Joseph Bénard) fut élevé sur les genoux de Mme de Boufflers. Né le 27 octobre 1751 à Chartres, il vint fort jeune à la cour de Stanislas. Il quitta Lunéville vers l'âge de dix-huit ans, après avoir débuté à l'âge de sept ans sur la scène de Nancy dans le *Glorieux* de Destouches, devant le Roi et tout ce que la Lorraine comptait de célébrités. Il mourut en 1822.

Le spirituel comte de Tressan vante, dans une lettre du 19 juin 1750, les talents de musicienne de Mme de Boufflers. Il écrit en outre, le 29 juin, « qu'il voudrait passer sa vie aux pieds de l'enchanteresse ou au bout de son clavecin ». En mai 1751, il est encore plus galant. « Je baise aussi, dit-il, cette pauvre petite main gauche qui voltige si bien sur les doubles octaves [3]. »

Puisque nous parlons de Mme de Boufflers, il nous faut aussi rappeler Mme de Graffigny, dont nous avons retrouvé naguère le portrait peint par Chéron, qui l'a représentée tenant entre ses mains sa pièce de *Cénie*. Marie-Françoise d'Apponcourt, dame de Graffigny, naquit à Nancy en 1695. En 1750, elle composa *Cénie* [4], ensuite la *Fille d'Aristide* [5], une pastorale, *Ziman et*

[1] *La Cour de Lunéville en* 1748, par Boyé.
[2] *Le calendrier de la Cour*, imprimé à Bruxelles.
[3] Meaume, *Notes sur la mère du chevalier de Boufflers.*
[4] Jouée à Paris, le 25 juin 1750, au Théâtre-Français (Marais)
[5] Jouée à Paris, le 29 avril 1758.

Zémire, Phalza, comédie. *Ziman* avait été représenté à Vienne par Leurs Altesses Sérénissimes les archiduchesses Marie-Anne, Marie-Christine et Marie-Élisabeth, l'archiduc Joseph et l'archiduc Charles, en 1749; cette comédie était en un acte avec un prologue en prose. Mme de Graffigny avait été nommée associée de l'Académie de Florence. Elle mourut à Paris en 1758.

François de Neufchâteau, auteur de *Paméla,* naquit à Saffey, en Lorraine, en 1750; il mourut en 1828. Nous parlerons plus loin des œuvres de François de Neufchâteau, dont nous possédons un manuscrit.

Rolland de Virlois, de 1751 à 1786, conduisit les travaux de construction du théâtre de Metz, mais on lui en retira la direction avant l'achèvement de la salle.

Dans les manuscrits de la Bibliothèque municipale de Nancy, on trouve une comédie inédite, le *Réveil d'Épiménide,* par le président Hénault, ainsi qu'un manuscrit des poésies de Devaux [1] et celui d'une de ses comédies, les *Amusements,* représentée à Lunéville, devant le Roi et sa Cour.

Devaux, surnommé Panpan, lecteur du roi de Pologne, duc de Lorraine, était l'auteur de la comédie *les Engagements indiscrets,* représentée en 1752, aux Français, à Paris [2]. Il faisait partie de la Société royale et littéraire de Lorraine [3]. Dans son manuscrit se trouve une poésie dédiée à Mlle Clairon, lors de la représentation des *Troyennes,* à Lunéville, où elle joua le rôle de *Cassandre.* Voici cette poésie, datée de novembre 1754 :

A MADEMOISELLE CLAIRON

JOUANT CASSANDRE DANS LES TROYENNES.

Au pied des tours en feu du sanglant Ilion,
Que j'aime à t'admirer, inimitable actrice !
Quelle grâce ! quel feu ! quelle précision !
Veux-tu porter plus loin mon admiration?
Songe que tu n'es pas ici la Pythonisse,
Organe indifférent des décrets d'Apollon;
Mais fille de Priam, sang de Laomédon.
En annonçant des Grecs l'effroyable supplice,

[1] N° 566.
[2] *Catalogue Pont-de-Vesles,* n° 1391, p. 141.
[3] *Catalogue Soleinne,* n° 1939, p. 120, t. II.

Applaudis aux horreurs qui vengent ta maison,
Ne pleure plus, crois-moy, la mort d'Agamemnon,
Et triomphe à l'aspect du sort affreux d'Ulysse :
Du sens, et non du mot, il faut prendre le ton.

Devaux avait composé des couplets pour Mme de Graffigny :

Un pot pourri
N'est pas dans votre caractère.
Un pot pourri
Vous déplairait sans doute aussi.
Mais ne peut-on sans vous déplaire
Vous présenter et non vous faire
Un pot pourri[1]?

La troupe théâtrale de Nancy fut mandée au camp de Sarrelouis, le 17 septembre 1753. Voici ce qu'écrit à ce propos Chevert, dans une lettre citée par Mlle Madeleine Buvignier-Clouet[2] :

« Nous avons eu aujourd'huy l'ouverture d'une commedie qui « nous est venue de Nancy, tous MM. les colonels etoient chez moy « lors que le chef de la troupe y vint pour préparer son etablisse- « ment et voyant qu'il étoit de leur goût j'y consentis, ils firent « eux-mêmes leur marché et convinrent de donner 100 livres par « bataillon et par régiment de cavalerie pour avoir la comédie tous « les jours dicy à la fin du camp, ils ont trouvée une grande « barraque toute faite pour cela dans laquelle un faiseur d'équilibre « et artificier avoit déjà tiré quelques feus d'artifices; cet amuse- « ment remplira tous les avants soupers dicy à la séparation du « camp.

« Au camp sous Sarrelouis, le 17 septembre 1753. »

En 1754, on donna un intermède en musique en deux actes, dont voici l'annonce, qui ne contient pas le nom de l'auteur :

[1] Vaudeville de Devaux, *Finette et Frontin*, en vers. 1747. — Devaux fut membre de l'Académie de Forti à Rome en 1787.
[2] *Chevert*, p. 280. (René Lallement, imp. Verdun. 1888.)

LE MAITRE DE MUSIQUE

Intermède en musique. En deux actes. Italien et français.

(A Nancy, chez L. Beaurain, imprimeur, rue Neuve-Saint-Nicolas, à l'*Image Saint-Ignace*. MDCCLIV, avec approbation et permission.)

ACTEURS :

Lambert, maître de musique : Monsieur Cosimi. — *Laurette,* son écolière : Mademoiselle Tonelli. — *Collagian,* entrepreneur d'opéra : Monsieur Manelli.

Chevrier (François-Antoine), né à Nancy, au commencement du dix-huitième siècle, travailla de bonne heure pour le théâtre; doué de beaucoup d'esprit, il maniait avec une dangereuse facilité la satire et répandit dans Paris une multitude d'écrits plus ou moins piquants, ce qui lui suscita une foule d'ennemis. Il voyagea beaucoup et mourut à Rotterdam, en 1762. Il avait fait, en 1753, une *Revue des théâtres,* pièce jouée à Nancy. Son théâtre comprend encore les pièces suivantes : *Cargula,* parodie de *Catilina* de Crébillon; le *Retour du goût,* comédie en un acte, en vers; la *Campagne, idem;* l'*Épouse suivante,* les *Fêtes parisiennes,* comédie; le *Colporteur,* et enfin la *Petite Maison,* parodie d'Anacréon.

A Metz, les magistrats de la ville firent donner, le 19 septembre 1754, par les comédiens ordinaires, à l'occasion de la naissance du fils de M. de Caumartin, intendant des Trois-Évêchés, un divertissement intitulé *le Berceau.*

Nous ne saurions manquer de citer, en 1753, la naissance de celle qui fut plus tard une des gloires de la Comédie française, Sophie Saucerotte (dite Raucourt). Elle était née à Dombasle, près Nancy, et son père, Saucerotte, était lui-même comédien. Elle fut l'élève de la fameuse Clairon, qui l'avait sans doute remarquée pendant un de ses séjours en Lorraine, et elle brilla surtout dans les rôles des reines. Ses débuts furent éclatants, et, suivant les *Nouvelles à la main* de Pidansat de Mairobert, il y eut deux personnes

étouffées vis-à-vis du bureau du parterre du Théâtre-Français, dans l'extraordinaire affluence causée par ses débuts, le 11 février 1773. Elle mourut à Paris en 1815.

La date de 1773 nous rappelle l'apparition de la pièce *les Amours de Bastien et Bastienne,* parodie en collaboration avec Harny.

Mme Favart (Marie-Justine-Benoîte du Ronceray), épouse de Favart, naquit à Avignon, le 5 juin 1727, et fut élevée à Lunéville. Ses parents avaient été musiciens de la chapelle ducale. On la connut à l'Opéra-Comique sous le nom de Mlle de Chantilly; ses principales œuvres furent : *la Fête d'Amour, ou Colinette et Lucas; les Ensorcelés,* parodie et vaudeville; *la Fille mal gardée,* parodie de *la Provençale; la Fortune au village,* parodie d'*Églé; Annette et Lubin,* comédie en un acte.

On connaît, à propos de la révolution du costume que Mme Favart sut opérer au théâtre, en se rapprochant le plus possible de la vérité, les tableaux et gravures où on l'a représentée dans *Vénus Pèlerine,* dans les *Trois Sultans* et dans les *Amours de Bastien et Bastienne.* Favart, son mari, composa de nombreux opéras-comiques, parmi lesquels : *Acajou, Cithère assiégée,* les *Nymphes de Diane,* la *Belle Arsène,* etc. [1].

La mort d'Alexandre le Grand, tragédie en cinq actes et en vers, de Beaumont, fut dédiée au duc de Lorraine, Stanislas; le manuscrit porte ses armes. La pièce n'a pas été imprimée, mais elle fut représentée, sans aucun doute, à la cour du souverain [2].

Au théâtre de Nancy, en 1755, pour l'inauguration de la statue de Louis XV, le 26 novembre, on donna un prologue en musique composé par Seurat. Il fut suivi d'une comédie intitulée *les Originaux ou le Cercle.* Palissot en était l'auteur. Stanislas, qui, avec toute la noblesse, assistait à cette solennité, fut, dit M. Lepage, fort mécontent de la comédie, dans laquelle, ainsi que le déclare le mordant Chevrier, les personnages les plus chers au souverain étaient *joués* en présence du Roi : on y croyait voir : la marquise

[1] La ville de Metz, en 1753, obtint un arrêt, en date du 1er août, qui l'autorise à exploiter le théâtre en règle; on nomma un directeur, un régisseur; les appointements et la composition de la troupe furent fixés. — Archives de Metz, n° 943.

[2] *Catalogue Soleinne,* n° 1964, p. 125, t. II.

du Châtelet, Voltaire, Rousseau, Casse, fermier général, et Bagard, médecin de la Cour [1].

Palissot (Charles), qui était né à Nancy, en 1730, dut sa réputation à sa comédie des *Philosophes*, à celle de l'*Homme dangereux*, mais surtout à ses mémoires sur la littérature. Son poème de la *Dunciade* lui fit beaucoup d'ennemis. Le style de Palissot est pur, élégant, correct. Nous avons pensé qu'il serait intéressant de reproduire quelques lettres, qui nous ont été communiquées et qui nous mettent au fait de la polémique très vive que la représentation des *Originaux* suscita à leur auteur. Le spirituel comte de Tressan adressa au Roi la lettre qu'on va lire et à laquelle Stanislas répondit; on peut suivre le débat, où les statuts de la Société royale de Nancy sont invoqués contre la critique de Palissot qui, lui-même, écrit au lieutenant de police de Nancy. Nous donnerons aussi l'extrait du programme de la solennité du 26 novembre 1755, contenant le discours préliminaire de Palissot. Nous croyons toutefois que Stanislas, avant que le comte de Tressan eût appelé son attention sur l'affaire, n'avait véritablement pas jugé le cas aussi grave, ou ne l'avait pas voulu faire paraître, par sentiment de bienveillance.

Divertissement exécuté sur le nouveau théâtre de Nancy, le vingt-six novembre 1755, jour de la dédicace de la statue de Sa Majesté Très Chrétienne, par M. Palissot de Montenoy. (A Nancy, chez Pierre Antoine, imprimeur ordinaire du Roi, de la Société Royale et de l'Hôtel de ville, avec permission [2].)

DISCOURS PRÉLIMINAIRE

Dans lequel l'auteur expose qu'il est flatté qu'on l'ait choisi pour contribuer à la fête de l'inauguration de la statue de Louis XV, gendre de Stanislas, par l'audition de son prologue *le Triomphe de l'humanité*, et sa comédie épisodique *les Originaux*.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 1964, p. 125, t. II. — A cette occasion, parut une chanson alternativement chantée par un paysan des Vosges et par un citoyen de Nancy, sur l'air du *Devin du village*, qui rend compte des particularités survenues lors de la pose de la statue de Louis XV sur la place Royale de Nancy.

[2] Bibl. de Nancy, n° 35106, 54-4.

Le prologue est l'éloge de deux grands rois, « l'un à qui son « peuple a donné le nom de *Bien aimé*, et l'autre que ses sujets ont « si justement appelé *le Bienfaisant* ». Palissot dit encore à propos de sa comédie que Chevrier et plusieurs biographes ont tant blâmée, et comme pour exposer les raisons qui le poussaient à faire une véritable critique des familiers de Stanislas, ce qui n'était pas très heureux en cette circonstance : « Dans la plupart des « personnages que j'ai mis sur la scène, j'ai toujours essayé de « peindre le ridicule sous les couleurs qui lui conviennent aujour- « d'hui. Cette nature que Molière a si bien saisie n'a pas changé, « mais les nuances ne sont pas les mêmes; elles sont du ressort de « la mode, comme les plumes dont il chargeoit ses marquis, et les « chapeaux pointus qu'il donnoit à ses médecins. Tout cela n'existe « plus. On doit rendre les objets, non tels qu'ils étoient, mais tels « qu'ils sont, et croire que l'art n'est point épuisé.

« Ma Femme savante [1], par exemple, n'est pas une bourgeoise « qui se choqueroit de ce qu'un mot que sa servante eût dit devant « elle ne seroit pas dans *Vaugelas*. On ne trouve plus aujourd'hui « de ces sortes de bourgeoises, dont cependant le ridicule se fait si « bien sentir dans la comédie de Molière. J'ai crayonné une de ces « femmes qui ont véritablement quelques connoissances, et dont « le commerce n'en est que plus fastidieux par le soin qu'elles « ont de les placer par-tout, une de ces femmes, en un mot (et « *j'en ai connu*), qui se composent un esprit de celui qu'elles ont « entendu la veille.

« Tout le monde sçait que nos Financiers sont aujourd'hui bien « loin de Turcaret [2], de même qu'on ne reconnaîtroit plus per- « sonne dans un médecin tel que M. Purgon [3].

« C'est sur ces principes que j'ai tâché de peindre à peu près « ce que j'ai vu. Mais c'est arrêter trop long-tems les yeux du « public sur un ouvrage que j'aurois voulu rendre meilleur, et « qui, même dans des mains plus habiles, eût encore été si fort « au-dessous de l'auguste cérémonie dont il eût fallu donner

[1] C'est Mme la marquise du Châtelet que l'auteur semble avoir visée en la nommant *Araminthe*.

[2] Le financier fermier général Casse, sous le nom de *Lisidor*.

[3] Bagard, médecin du Roi, sous le pseudonyme de *Canapé*. *Du Volcan* est Voltaire; *Blaise Nicodème*, Jean-Jacques Rousseau.

« quelqu'idée. Les plus grandes choses, les règnes les plus glo-
« rieux, ne sont pas toûjours les mieux célébrés. Des héros fabu-
« leux furent chantés par Homère. L'heureux Octave trouva des
« Virgiles. Le génie des Romains avoit baissé sous Titus, l'Amour
« des Nations l'en a vengé. »

Prologue en musique analogue à la cérémonie du jour.

ACTEURS :

Minerve. — La Gloire. — Suite de la Gloire et de Minerve.

LES ORIGINAUX

Comédie.

ACTEURS :

La Fée singulière. — Momus. — Monsieur du Volcan. — Araminthe. — Monsieur Lisidor. — Blaise Nicodème. — Monsieur Canapé. — Zobéide. — Zulma.

La scène est dans les jardins de la Fée.

Cette comédie critique est fort intéressante, et on peut imaginer l'effet qu'elle produisit à la première représentation devant Stanislas et toute sa Cour. La loge royale et le parterre durent, ce jour-là, retentir des clameurs de surprise, et les courtisans, attentifs à calquer leurs impressions sur celle du souverain, se montrèrent sans doute fort embarrassés. N'importe, il fallait une certaine crânerie à Palissot pour oser, à ce moment, toucher aux préférés du Roi *Philosophe*.

« En 1755, le roy de Pologne ayant fait ériger une statue
« pédestre de Louis XV, son gendre, sur la place royale de la
« ville de Nancy, voulut que le jour de la cérémonie on donnat au
« public, sur le nouveau théâtre de cette ville, un divertissement
« analogue à cette fête ; M. Palissot, Lorrain, fut choisi pour en
« être l'auteur. Le prologue de la pièce remplit cet objet ; la pièce
« intitulée *les Originaux* est une satyre de différentes personnes :
« le respectable citoyen de Genève J.-J. Rousseau y est tourné en
« ridicule sous le nom de *Blaise Nicodème*.

« MM. de Tressan et d'Alembert, justement indignés de cette « hardiesse, résolurent de la venger. M. de Tressan se chargea « d'en écrire au roy de Pologne ; voici toutes les pièces que cette « guerre littéraire a fait naître.

Lettre de M. de Tressan au roy de Pologne.

« Sire,

« Plusieurs lettres que jay reçues de Paris me déterminent à « renouveler à Votre Majesté les mêmes plaintes que je luy ay déjà « portées contre la comédie qu'on a osé jouer en sa présence : « ceux qui sont aujourd'huy à la tête des Lettres, de l'aveu de tous « les gens qui pensent, regardent comme un attentat, d'avoir osé « tourner en ridicule un citoyen généralement estimé et de l'avoir « traduit sur la scène.

« Ce citoyen, Sire, est sûr de l'immortalité par l'honneur insigne « qu'il a reçu, lorsqu'un grand roy a daigné combattre ses opi- « nions ; quelle bonté ! quelle politesse ! quel agrément Votre « Majesté n'a-t-elle pas répandus dans sa critique !

« Tout annonce dans cet ouvrage l'estime qu'elle a pour l'auteur : « qu'elle combat ! Telles sont les armes dont les philosophes les « plus dignes de discuter les intérêts de la vérité doivent se servir ; « mais comment est-il possible que la satire la plus odieuse ait « osé se montrer à découvert, dans un jour dont tous les momens « qui le composent sont marqués par des traits mémorables à « jamais ?

« Toutes les villes de la Grèce reprochèrent avec raison aux « Athéniens d'avoir souffert la licence d'Aristophane, lorsqu'il osa « jouer Socrate dans la comédie intitulée *les Nuées*.

« On s'écria que tout spectacle où l'honneur d'un citoyen est « compromis ne convenoit qu'à des siècles de barbarie.

« Votre Majesté connoit quelle est sur ce point la sagesse et la « sévérité qui veille sur le théâtre françois ; très certainement, « Sire, la pièce de M. Palissot n'eut point passé à la police de « Paris, et si par hasard elle eut échappé à son exactitude, l'auteur « et les comédiens eussent été sévèrement punis. M. Palissot a

« manqué essentiellement aux statuts de la Société royale de « Nancy ; il est de notre honneur de soutenir des statuts si sages et « prononcés par la bouche de Votre Majesté. Je la supplie en consé- « quence de me permettre de dénoncer l'ouvrage de M. Palissot à « la société de Nancy et de luy demander un jugement aussy public, « que l'infraction à nos loyx que cet auteur vient de commettre. « Jaloux de la gloire de l'établissement de Votre Majesté et sur- « tout de celuy auquel elle m'a fait l'honneur de m'appeler, aussy « admirateur d'une société qui travaille à l'encyclopédie, ouvrage « presqu'aussy immortel que ceux de Votre Majesté, je croirois « manquer à moy même, si je ne demandois justice pour M. Rous- « seau.

« En vain, Sire, la critique, avec les attributs les plus odieux, « ose-t-elle se parer de l'épigraphe : *Parcere personis, dicere de « vitiis,* elle ne peut cacher ni retenir l'envie et le venin qui la « rongent; elle se répand avec horreur sur tous ceux qui portent « de nouvelles richesses dans le trésor des Sciences et des Lettres. « Triste ressource! caractère certain d'un esprit stérile qui ne « peut rien produire! moyen odieux de subsister par la vente de « pareils libelles, qui ne devroient trouver tolérance ni protection! « Je me tais, Sire, et j'attends avec soumission et respect la déci- « sion de Votre Majesté, mais je lui avoue que ce ne sera qu'avec « l'affliction la plus vive que je verais désormais sur la même liste « mon nom et celui d'un particulier qu'il me seroit odieux et « humiliant d'avoir pour confrère.

« La comédie est imprimée, elle paroit, le temps de punir est « arrivé, Sire, quelques rares que ces moments puissent être dans « la belle et glorieuse carrière de Votre Majesté. »

Réponse du Roy.

« Mme de Bassompierre vient de me rendre votre lettre, malgré « la peine que jay d'écrire, je vous diray, mon cher Tressan, que « je ne sçais comment vous croyez m'avoir parlé de l'affaire en « question, car je vous jure que je n'en ay pas entendu un mot, j'y « aurois mis ordre depuis sur les représentations de M. d'Alem- « bert, à qui je vous prie de dire sur ce qu'il se formalise par rap- « port à Fréron, que je n'ay jamais refusé ma protection à ceux

« desquels j'entends dire du bien et aucun mal, mais cela me « regarde.

« Pour l'affaire de M. Rousseau, vous me ferez plaisir de lui « faire sçavoir directement que ce n'est que d'aujourd'hui que « j'apprends par vous l'insolence de l'auteur de la comédie de « Nancy, qui assurément ne mérite pas d'être membre de votre « Académie; voyla ma décision, je suis et signe :

« Stanislas Roy. »

Lettre de M. d'Alembert au comte de Tressan.

« Vous recevrez probablement cette lettre, Monsieur et cher « confrère, en même temps que celle que j'eus l'honneur de vous « écrire hier; j'ai envoyé votre lettre à M. Rousseau, et je vois par « la réponse que je ne lui ai nullement dictée, qu'il se conduit « comme j'aurois fait à sa place, et que je me suis conduit de mon « côté, comme il auroit fait, s'il eut été à la mienne, en qualité de « son ami.

« J'ai du vous exciter à demander justice pour lui en qualité de « philosophe, il désire qu'on pardonne à celui qui l'a insulté et je « suis tout à fait de son avis; peut-être ce procédé corrigera-t-il « l'auteur plus efficacement que tout le mal qu'on pourroit lui « faire : qu'il emploie ses talens (s'il en a) à quelque chose de « meilleur et de plus honorable, qu'à de mauvaises satyres.

« Ceux qui se sont si indécemment déchaînés contre M. Rous- « seau, apprendront du moins par là, que sa façon de penser n'est « pas moins estimable que ses talens, que nous avions fait tout ce « que nous devions dans cette affaire, et que nous nous réunis- « sons, comme de raison, avec l'offensé au parti de la douceur et « de la modération.

« Je suis, etc. »

Lettre de M. Rousseau au comte de Tressan.

« Je vous honorois, Monsieur, comme nous faisons tous, il man- « quoit de joindre la reconnoissance à l'estime, et je remercierois « volontiers M. Palissot de m'avoir procuré, sans y penser, des

« témoignages de vos bontés, qui me permettent de vous en donner « de mon respect.

« Si l'auteur a manqué à celui qu'il devoit et que toute la terre « doit au prince qu'il vouloit amuser, qui plus que moi doit le « trouver inexcusable? Mais si tout son crime est d'avoir exposé « mes ridicules, c'est le droit du théâtre, je ne vois rien en cela « de repréhensible pour l'honnête homme, j'y vois pour l'auteur « le mérite d'avoir sçu choisir un sujet très riche.

« Je vous prie donc, Monsieur, de ne pas écouter là-dessus le « zèle que l'amitié et la générosité inspirent à M. d'Alembert, et « de ne point chagriner pour cette bagatelle un homme de mérite « qui ne m'a fait aucune peine, et qui porteroit avec douleur la « disgrâce du roy de Pologne et la vôtre.

« Mais mon cœur est ému des éloges dont vous honorez ceux de « mes concitoyens qui sont sous vos ordres; le Genevois est natu- « rellement bon, il a l'âme honnête, il ne manque pas de sens, il « ne lui faut que de bons exemples pour le tourner tout à fait au « bien; permettez-moi d'exciter ces jeunes officiers à profiter du « vôtre, à se rendre dignes de vos bontés et à perfectionner sous « vos yeux les qualités qu'ils vous doivent peut-être, et que vous « attribuez à leur éducation; je prendrai volontiers pour moi, « quand vous viendrez à Paris, le conseil que je leur donne. Ils « étudieront l'homme de guerre, moi le philosophe, notre étude « commune sur l'homme de bien, et vous serez toujours notre « maître.

« Je suis avec respect, etc.

« J.-J. Rousseau. »

Lettre de M. Palissot écrite d'Avignon, à M. Thiébaut, lieutenant général de police à Nancy.

Eripitur persona.

« Monsieur,

« On m'adresse de Paris une lettre attribuée à M. le comte de « Tressan, et qu'il a, dit-on, écrite au roy de Pologne au sujet de « ma comédie; cette lettre où l'on affecte de traiter de libelle un

« ouvrage qui a passé sous les yeux du Roi, avant que d'être repré-
« senté et qui n'a pu être imprimé sans votre approbation, attaque
« à la fois et le jugement du Roy et l'autorité qu'il vous a confiée
« comme censeur de son académie, et comme magistrat.

« Je ne puis donc la croire de M. le comte de Tressan, et en
« l'examinant de près, je ne la crois d'aucun membre de quel-
« que société littéraire ce puisse être, voici mes raisons que je
« vous prie de rendre publiques.

« Tout académicien, tout homme de lettres et par conséquent
« M. de Tressan, sçauroit qu'il y a une très grande différence entre
« des traits de pure critique, tels qu'en admet la comédie, et les
« traits odieux connus sous les noms de satyres, d'épigrammes, de
« chansons, de vaudevilles, etc., genre justement proscrit, et qui
« est aussi loin de la critique permise que celle-ci l'est effective-
« ment de la licence.

« Au reste, comme on ne condamne encore ni cette satyre ni
« ces épigrammes, qui ne tombent que sur les écrits, on croit que
« quiconque se fait imprimer se soumet au jugement du public et
« qu'il étoit permis à Boileau de faire vivre Louis XIV et les hon-
« nêtes gens de sa cour aux dépens de Colin, de Pradon, de Scu-
« déry qui pouvoient être cependant des citoyens fort considérables.

« Tout académicien sçauroit que les personnalités qui ne tou-
« chent qu'au ridicule sont indispensables dans toutes comédies,
« et qu'il n'en est aucune un peu célèbre qui n'en donnât des
« preuves.

« Il sçauroit que dans la comédie des *Femmes sçavantes*, Molière
« joua les cercles de l'hôtel de Rambouillet, auxquels présidoit
« une grande princesse qui n'eut garde de s'en fâcher, et que dans
« cette même pièce, Cotin et Ménage furent joués sous les noms
« de *Trissotin* et de *Vadius*.

« Il sçauroit que le duc de Montausier ne rougissoit pas de se
« reconnoître à quelques traits du Misanthrope, et que dans la
« même pièce la plaisanterie du grand flandrin de Vicomte qui
« s'amusoit à cracher dans un puits pour faire des ronds, seroit bien
« froide, si elle ne tomboit sur personne.

« Il sçauroit que le *Tartuffe* ressemblait à tant de gens, qu'il se
« trouva nombre de délateurs qui la dénoncèrent à Louis XIV
« comme un ouvrage à punir et que ce monarque ne les écouta pas.

« Il sçauroit que le même prince ne dédaigna pas de fournir lui-« même un des originaux de sa comédie des *Fâcheux*, et qu'en lui « montrant la personne, il lui dit qu'elle étoit échappée à son pin-« ceau.

« Il sçauroit que le trait de la *comtesse d'Escarbagnas* qui « reproche à M. *Baubinet* d'apprendre des sottises en latin à son « fils, étoit une anecdote d'une femme de ce temps-là qui, trompée « par la ressemblance du nom de *Ninus* à l'accusatif, avec celui de « *Ninon de Lenclos*, s'imagina que le gouverneur de son fils, qui « l'avoit interrogé devant elle sur le roy d'Assyrie, lui apprenoit « les amours de son père avec cette fille célèbre dont elle étoit « jalouse.

« Il sçauroit que les Devisé et les Cotin, et quelques gens de cette « espèce, étoient les seuls qui fissent un crime à Molière de ces « traits naturels qui saisissoient par tout, et il se garderoit bien de « se confondre avec de pareils critiques.

« Il sçauroit que tel ou tel médecin visiblement joué par Molière « et reconnu de son temps, n'étoit pas moins respectable comme « citoyen, qu'un philosophe étranger, à la tête d'un parti de bouffons « qui écrit contre les sciences et qui dit sérieusement *que l'homme* « *qui réfléchit est un animal dépravé.*

« Il sçauroit que cette Liberté, nécessaire à la bonne comédie, « n'a pas été un privilège pour le seul Molière, mais que la *Métro-* « *manie*, V. G. n'est fondée que sur l'anecdote très connue d'un « homme de Bretagne, qui se fit encenser par tous les poëtes de « son temps, en prenant le nom de Mlle *Malerois de la Vigne*, et « qui fut sifflé par eux dès qu'il s'appela *Des Forges Maillard.*

« Il sçauroit qu'au théâtre de Paris, dont il vante la police et la « sévérité, et qui est réellement assujetti à des Loix très-sages, on « joua dans la petite pièce de *la Nouveauté*, non-seulement la « personne, mais la misère de *l'abbé Pellegrin*, sous le nom de « *Rimaille*; c'est peut-être contre une pareille inhumanité qu'on « eut pu s'élever.

« Il sçauroit qu'à ce même théâtre, dans un vaudeville qui fut « inséré l'année dernière dans la comédie des *Fées de Dancourt*, « on chansonna également et le philosophe de Genève et les bouf-« fons qu'il protégeoit.

« Il sçauroit que ce même philosophe fut encore joué aux deux

« spectacles dans une pièce intitulée les *Adieux du goût* et dans « un fort plat ouvrage appelé la *Revue des théâtres*.

« Il sçauroit que le gouvernement avoit cru qu'il étoit permis au « public de rire d'un philosophe qui s'étoit moqué de lui.

« Il sçauroit que le théâtre entier de Dancourt n'est qu'un « vaudeville, et il apprendroit avec étonnement que la plupart des « portraits de Destouches, surtout ceux de son *Médisant*, étoient « des originaux peints d'après nature, et dont quelques-uns sont « encore vivants.

« Il sçauroit que la comédie de *Momus fabuliste* étoit une satyre « continuelle des fables de La Motte, qui pourtant étoit un citoyen « respectable et respecté.

« Il sçauroit en un mot l'histoire du théâtre, ou du moins il se « garderoit bien de parler d'un art dont il connoitroit si peu les « privilèges.

« Il sçauroit qu'une accusation comme la sienne ne doit pas « être un objet d'apologie, et que le plus grand tort d'un auteur « comique seroit de faire des portraits qui ne ressembleroient à « rien.

« Il sçauroit que l'attentat est dans celui qui fait les applications « en matières graves, et qu'il n'appartient à personne de deviner « le secret d'un auteur.

« Il sçauroit que le siècle d'Aristophane ne fut point un siècle « de barbarie, et que je n'ai, par malheur, rien de commun avec « le grand homme auquel il me compare pour me deshonorer, que « par conséquent toute cette vaste érudition dans laquelle il « s'épuise, est ici absolument déplacée.

« Aristophane avoit accusé Socrate d'irreligion ; accusation tou- « jours odieuse, et qui suppose aussi bien que les accusations de « personnalités, que l'on n'a rien de mieux à reprocher à qui on « les intente; je n'ai touché ni aux mœurs, ni à la religion de « M. R. (Rousseau).

« Il sçauroit, s'il avoit lu la vie de Socrate, qu'à la probité près qui « peut être égale, son parallèle entre le philosophe d'Athènes et « celui de Genève n'est guère mieux fondé. Socrate vivoit dans sa « patrie et s'appliquoit à lui former de vertueux citoyens : il sauva « la vie dans un combat au jeune Alcibiade et lui céda en même « temps le prix de sa valeur ; il l'instruisoit dans le grand art de

« gouverner, il n'écrivoit ni contre les sciences, ni contre les musi-
« ciens, ni contre le peuple d'Athènes; il ne protégeoit pas des
« bouffons, et il recevoit les manteaux qu'on vouloit bien lui
« donner.

« Il sçauroit qu'on ne doit pas s'ingérer de demander vengeance
« pour un homme qui ne se plaint pas, et M. R. (Rousseau) a
« déclaré lui-même la loi du talion permise entre le public et
« lui.

« Il sçauroit qu'il étoit de la majesté du roi de Pologne de ne
« répondre à des paradoxes que par des raisons, mais qu'il pouvoit
« être du ressort de la comédie de les attaquer par le ridicule.

« Il sçauroit qu'il n'y a point de statuts académiques, qui défen-
« dent de faire vivre les honnêtes gens à la comédie au dépens de
« quelque travers byzarre de l'esprit, mais qu'il y auroit certaine-
« ment un statut contre un académicien qui ne seroit pas mieux
« instruit.

« Il sçauroit qu'*Horace* qui a dit avec tant de raison : *Fortius et*
« *melius magnas plerumque secat res*, et qui a si bien mis cette
« maxime à profit, ne seroit exclu d'aucune académie.

« Il sçauroit que ce n'est pas seulement à des philosophes, ou
« (ce qui est bien différent) à des gens qui s'érigent en professeurs
« de philosophie, qu'il appartient de discuter les intérêts de la
« vérité, mais que ce droit est à *tout homme qui réfléchit et qui*
« *n'est pas un animal dépravé.*

« Il sçauroit que ce titre fastueux de philosophe, dont on couvre
« aujourd'hui tant de sottises, n'en impose plus, et que dans le
« monde on est bien revenu de tant de philosophes.

« Il sçauroit que les gens dont il parle et qui, selon lui, sont à
« la tête des lettres, ne sont que des écrivains comme les autres,
« qu'on ne décide par autorité qu'en matière de religion; que la
« République des lettres ne reconnoit pas les dictateurs et qu'elle
« réclama toujours contre ces petits tyrans qui se forment des tribu-
« naux dans un pays libre; que ce ne seroit pas même ceux qu'il
« désigne, que la Littérature avoueroit pour ses chefs; que cet
« univers est abandonné à nos disputes, et que ce n'est ni *Apollon*,
« ni *Céphalle* qu'il faut suivre, mais la vérité, si le hasard veut
« qu'on la trouve.

« Il sçauroit que M. Fréron et son épigraphe *Parcere personis*,

« *dicere de vitiis,* n'ont rien à démêler dans la querelle d'Allemand « qu'il veut me faire.

« Il sçauroit qu'on ne doit pas flétrir légèrement un monument « quelque médiocre qu'il puisse être, que l'on a voulu élever à la « gloire de deux monarques, et que tout citoyen qui a toujours « respecté le gouvernement et la société, a droit d'attendre justice « de tout écrivain ténébreux, qui attaque, non pas ses ouvrages, « ou les ridicules qu'il peut avoir, mais sa réputation et ses « mœurs.

« Il sçauroit enfin que, loin de compromettre comme il le dit, « l'honneur de M. R. (Rousseau), dont il n'a pas été question, on « croit sérieusement que ce philosophe n'a pas rendu justice à « ses talents, en se réduisant, pour être célèbre, à la petite « ressource de la singularité.

« Voilà, comme vous le voyez, trop de choses que sçauroit un « académicien, il sçauroit ainsi que l'on n'en impose pas facilement « à un Roy éclairé, et qu'une Académie ne donne pas dans un « piège aussi grossier que celui qu'il a sçu tendre à la Société litté- « raire de Nancy.

« On a vu l'Académie Françoise assemblée pour relever quelques « fautes du *Cid;* on l'a vue exclure de son corps l'abbé de Saint- « Pierre, qui avoit eu le malheur de déplaire à un grand prince; « on l'a vue donner la même exclusion à M. Furetière, qui s'étoit « approprié ses travaux; mais on n'a jamais vu d'Académie flétrir « un ouvrage approuvé par un de ses censeurs, représenté devant « un souverain par ses ordres et consacré par un juste éloge de « ses vertus.

« On rioit à Paris, lorsque la *Lettre de l'anonyme* y couroit, du « degré de démence qu'il osoit supposer à une société de gens de « Lettres; on rioit de voir l'ennemi des Sciences et des Arts tou- « jours protégé par des Académies ou par des gens qui se disent « académiciens; mais on étoit indigné de l'affront fait à votre « société littéraire, en lui proposant de flétrir un de vos compa- « triotes, appelé par le Roy à l'honneur d'être admis parmi vous, « et cela pour avoir joué dans une comédie quelque ridicule d'un « citoyen de Genève. Il est donc bien sûr, Monsieur, qu'un pareil « piège ne vous a point été tendu par la personne respectable dont « on a usurpé le nom.

« J'ai gardé précieusement des monuments de son estime; « lorsque vous me fîtes l'honneur de m'inscrire dans vos fastes, « M. le comte de Tressan fut le premier qui m'en félicita; il « sçavoit combien cette grâce m'étoit précieuse et il ne pouvoit « me faire de compliments plus flatteurs.

« Il m'est revenu qu'on m'accusoit encore d'avoir voulu jeter « du ridicule sur une dame respectable[1], morte depuis longtemps « et que je regrette avec toute l'Europe.

« Il est heureux pour l'innocence que la calomnie emploie « également le vraisemblable et l'absurde, lorsqu'elle a formé le « projet de nuire; c'est par là qu'à la longue elle démasque ses « propres artifices.

« Je proteste que jamais je n'ai eu l'honneur de voir ni de « connoître cette respectable personne, que, par conséquent, je « n'ai pu la dépeindre.

« Ce n'est qu'à des yeux destitués de toute raison que le « portrait qui se trouve dans ma comédie a pu paraître ressem- « blant à cette femme véritablement savante et qui n'avoit point « pris les sciences comme une ressource de la vieillesse et du « désœuvrement.

« Peut-être quelqu'autre personne, à qui ce portrait peut « mieux ressembler, s'est-elle hâtée d'en faire l'application, pour « en éviter une beaucoup plus naturelle.

« Ce n'étoit pas dans une province où la mémoire de cette « femme célèbre est si justement en vénération, que j'aurois « essayé de la peindre avec de si fausses couleurs; je ne suis pas « capable de troubler la cendre des morts; je n'aurois pas cru « même une pareille noirceur possible, si je n'en voyois un « exemple dans ceux qui, par l'endosse d'une application si « ridicule, font, en effet, un libelle très condamnable contre la « mémoire d'une femme qui a tant fait d'honneur à son « sexe.

« Je me souviens que, lorsqu'on donnoit la comédie du *Méchant*, « quelques personnes qui auroient dû servir de modèle à la pièce, « affectoient d'y reconnaître tout Paris; on me fait l'honneur de « me traiter comme on traitoit alors le célèbre auteur de cette

[1] Madame du Châtelet

« comédie, on me traite même un peu plus mal; je m'en conso-
« lerois si j'avois fait le *Méchant*.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« *Signé :* PALISSOT. »

Lettre de M. de Tressan au même sieur Thiébaut.

« De la Malgrange, le 3 février 1756.

« Je dois vous avertir, Monsieur, que l'on fait courir dans
« Nancy des copies d'une lettre que M. Palissot vous écrit d'Avi-
« gnon ; je suis fâché que cette lettre me force à publier quels ont
« été vos procédés et quelle est la simplicité des miens.

« Il étoit tout simple que M. Palissot fit une mauvaise pièce,
« mais il ne l'étoit pas qu'il veuille la soutenir et qu'il cherche à
« séduire des protecteurs; il devoit réparer cette faute en travail-
« lant à faire un meilleur ouvrage, et surtout en recevant avec
« reconnaissance le généreux pardon que M. Rousseau s'est
« empressé d'obtenir pour lui.

« Dans ma jeunesse, j'ai sçu tout ce que M. Palissot croit que
« j'ignore; j'ai fait mon *cours de chauffoir de la comédie,* et j'ai
« acquis cette profonde érudition que votre ami me désire.

« J'ai vu bannir du théâtre tout ce qui blesse la bienséance ou
« l'honneur d'un particulier; Georges Dandin et plusieurs traits
« cités par M. Palissot seroient rejetés aujourd'hui.

« On ne doit plus s'autoriser de la licence du théâtre de Molière,
« et surtout lorsqu'elle est incapable de rappeler les beautés qui
« rendent cet auteur immortel.

« Vous fûtes témoin, Monsieur, du froid glacial et de l'ennui
« que causèrent les premiers dialogues des *Originaux;* pourroit-on
« nommer autrement les propos de ces premiers personnages
« isolés qui surprirent sans amuser et qui ne se trouvèrent point
« dans la nature ?

« La femme savante ne révolte que par son insipidité; que
« M. Palissot se tranquillise : j'avois l'honneur d'être dans la loge
« du Roy; ce prince étoit entouré de gens qui aiment et qui
« respectent la mémoire de Mme la marquise du Châtelet; per-
« sonne n'imagina de faire une application odieuse de l'imbécile

« pédante à la personne illustre, dont toutes les muses et la société « pleureront à jamais la perte.

« Blaise Nicodème parut enfin; la pièce parut uniquement faite « pour faire valoir cette scène; il est bien heureux pour M. Pa- « lissot d'avoir surchargé par les ombres les plus épineuses, « les découpures de son tableau, pour faire sortir davantage la « misérable caricature qu'il fait de M. Rousseau.

« Je crois voir la rancune qui s'enfarine dans une farce et, en « effet, l'imitation de l'habit, de la perruque et du nom de « M. Rousseau eut peut-être excité cette espèce de rire, qui ne « tient ni au gout ni à la réflexion, et si l'on n'eut pas été aussi « promptement révolté de voir un homme aussi estimable traduit « sur la scène, et sous les yeux d'un grand Roy qui lui a donné « des marques publiques de son estime.

« M. Rousseau paroit placé dans cette scène, précisément tel « qu'on voit paroître un polisson anglois habillé à la françoise et « promené par le bas peuple de Londres dans le quartier de « Drury-Lane.

« M. Palissot a saisi le bouffon de plaisanterie des buveurs de « bière et croit avoir insulté M. Rousseau par cette scène, comme « les porte-faix de Londres croient insulter la France en traînant « une figure contrefaite qui porte une bourse, un plumet et une « cocarde blanche.

« Le Roy, fort ennuyé de chercher vainement une comédie dans « de froids dialogues, ne soupçonna que légèrement ce que « l'auteur avoit voulu représenter.

« Accoutumé à la façon d'écrire de M. Rousseau, ce prince « eut-il pu le reconnoître en ne l'entendant parler que le langage « de M. Palissot? Personne même ne crut devoir expliquer à ce « prince la cause d'un murmure général excité par cette scène « et contenu à peine par la présence d'un maître adoré.

« A peine la comédie fut-elle finie que je vous fis, Monsieur, « les reproches les plus vifs d'avoir fait jouer cette pièce sans « l'avoir communiquée à la Société royale de Nancy.

« Vous convîntes avec moi que la pièce étoit ennuyeuse, foi- « blement écrite, sans ordre, sans vraisemblance, et que la scène « contre M. Rousseau portoit le caractère le plus odieux. Vous « finites par me donner votre parole d'honneur que cette misé-

« rable farce ne paroîtroit plus, et surtout qu'elle ne seroit point « imprimée.

« Le même soir, vous tintes le même langage à MM. Devaux « et Liébaut, membres de la Société de Nancy, qui vous firent les « mêmes reproches. Vous m'avez manqué de parole, Monsieur, « et, dans le moment où il m'étoit encore possible d'apaiser cette « affaire, j'appris que la pièce étoit imprimée avec approbation, « se débitoit dans Nancy, et j'en reçus trois exemplaires.

« Je dois même ajouter ici que cette impression est contre « toutes les règles; elle ne s'est point faite sous le privilége de « la Société royale de Nancy, qui vous désavoue ici, ni sous « l'autorité de M. le chancelier de Lorraine, qui la désapprouve.

« Je ne balançai plus, Monsieur, à suivre les désirs de quelques « anciens amis et confrères que j'ai à Paris, et mes propres sen- « timents; j'eus l'honneur d'écrire au Roy, pour lui porter mes « plaintes.

« Que M. Palissot ne doute plus qu'il méritoit d'être puni, que « je l'ai demandé au Roy, que ce prince m'a fait l'honneur de « me répondre de sa main, que sa décision étoit telle, que le sieur « Palissot s'étoit rendu indigne d'être de la Société de Nancy, « que ce prince m'ordonnoit d'envoyer sa lettre à M. d'Alembert « et à M. Rousseau, que cette lettre est encore entre leurs mains, « que sur le champ M. Rousseau m'écrivit la lettre la plus tou- « chante et la plus digne d'une âme vertueuse et vraiment phi- « losophe, que je portai sur le champ cette lettre au Roy, et que « j'obtins le pardon de M. Palissot, et que même j'obtins que la « Société royale de Nancy ne témoigneroit point son indignation « au sujet de cette affaire.

« Monsieur le duc d'Ajen m'ayant écrit dans le même temps « en faveur de M. Palissot, je lui fis part de tous ces détails, je « lui envoyai la pièce et la copie de la lettre de M. Rousseau qui, « seule, pouvoit empêcher que l'auteur de cette pièce ne parut au « grand jour chargé de l'indignation de tous les honnêtes gens.

« La lettre que M. Palissot vous écrit, Monsieur, et qui devient « publique, me force encore à vous dire qu'ayant connu toute « l'étendue de la faute de M. Palissot, vous ne deviez pas « l'aggraver.

« Vous êtes le premier magistrat de la ville, vous ne deviez

« choisir pour fête aussi auguste, une pièce nouvelle dont le « succès est toujours douteux.

« Vous êtes membre de la Société royale de Nancy, vous auriez « dû consulter vos confrères, ne pas prendre de froids dialogues « pour une comédie, des êtres de raison pour des caractères réels, « une satyre grossière pour une bonne plaisanterie; comme « homme du monde ce parallèle ne peut vous choquer, vous ne « deviez pas manquer de parole.

« Croyez-moi, Monsieur, M. Palissot ne réussira pas à efleurer « la réputation dont M. Rousseau jouit à tant de titres. Eh quels « torts ce philosophe peut-il faire aux beaux esprits?

« Pourquoi se déchaîne-t-il avec fureur contre un citoyen qui « les fuit? Il travaille avec succès à corriger les mœurs, édifier « les gens de bien, éclaircir quelques parties de la philosophie; « il vit de peu, et n'a d'autre tort que de ne pas aimer la musique « françoise. Dans cette même lettre, on affecte de taxer de tyrannie « les auteurs de l'*Encyclopédie*.

« Seroit-ce parce qu'ils pensent et n'écrivent que pour se rendre « utiles? En effet, Monsieur, c'est une espèce de tyrannie que « de s'appesantir, comme ils le font, sur tous les points qui « méritent d'être approfondis.

« Bien des gens ont le temps de parler et n'ont pas celui de « méditer et de lire; d'ailleurs, ces tristes auteurs sont trop « pédants dans leurs principes, trop exacts dans les faits qu'ils « rapportent, trop méthodiques dans leurs chaires, trop sévères « dans leurs conséquences.

« L'esprit transcendant de notre siècle ne doit plus s'assujettir « à cette méthode surannée qui régloit autrefois la marche; « quelle comparaison en effet de leurs pesants ouvrages, d'avec « ces jolis riens qui font la nouvelle du jour, où les mœurs sont « sacrifiées à la gaieté, dont l'invention même est bannie par les « égarements de l'imagination?

« Que M. Palissot continue, Monsieur, qu'il fraye des cabinets « ténébreux, ces vastes bibliothèques, et tous ces vils ateliers où « ces pauvres dupes d'Encyclopédistes vont développer la nature, « sonder la raison, décrire et perfectionner les arts utiles, et pré- « parer des leçons pour nos arrière-neveux. Que M. Palissot « jouisse du bonheur d'être admis à la cour des grâces, qu'il

« cherche à plaire, qu'il y réussisse, je le désire. Mais qu'il « renonce à des satyres odieuses; tôt ou tard elles révolteroient « des personnes qui sçavent allier des principes vertueux avec la « jeunesse et la beauté, et la saine raison avec le badinage brillant « et léger qui fait le charme des sociétés qu'elles embellis- « sent.

« Mon âge et le titre d'associé de l'Académie de Nancy, que « M. Palissot conserve, m'autorisent à lui donner des conseils, qu'il « doit aussi recevoir de vous, pour peu que vous vouliez réparer « le tort que vous venez de lui faire.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« Le comte DE TRESSAN. »

(Le papier sur lequel cette copie a été faite porte dans le filigrane la date de 1742; elle peut donc avoir été faite peu après la représentation de 1755, c'est-à-dire jusqu'à la dernière date 1756, dans le temps que dura cette guerre littéraire.)

Les principales œuvres de Palissot sont : *les Philosophes, les Tuteurs, le Rival par ressemblance, le Satyrique, les Courtisans ou l'École des mœurs; Divertissement sur le Théâtre de Nancy, le Cercle ou les Originaux, le Triomphe de Sophocle, l'Homme dangereux, les Philosophes manqués*, comédies; *Zarès,* tragédie donnée le 5 mars 1751, à Paris, réimprimée sous le titre de *Ninus II,* puis le *Mémoire à consulter* et *Consultation pour le sieur Palissot de Montenoy contre la troupe des comédiens français,* et les *Lettres sur les pièces nouvelles représentées au Théâtre Français,* enfin le poème de *la Dunciade.*

En 1755, Dom Stanislas Duplessis composa une comédie en un acte et en vers, au sujet du séjour de Mesdames de France à Plombières; le titre était : *Plombières en belle humeur* [1]. On connaît de Duplessis : *Mandrin pris,* comédie en un acte et en vers, et une *Relation d'un voyage de Strasbourg à Dunkerque.*

Dans le recueil des fêtes données par la marquise de Mauconseil, en 1756, à S. M. le roi Stanislas, on trouve une comédie en prose et divertissement en vaudevilles, intitulée : *le Café* [2].

[1] Imprimé à Épinal.
[2] *Catalogue Soleinne,* n° 3590, p. 272, t. III.

En 1756, une tragédie en trois actes et en vers, composée par d'Arnaud, avait pour sujet : *le Cardinal de Lorraine.*

A Toul, en 1756, naquit Antoinette-Cécile Clavel, qui fut plus tard la fameuse cantatrice de l'Opéra, connue sous le nom de Saint-Huberti. Elle épousa le comte d'Entragues et mourut en 1812.

A Charleville, en 1757, on joua un opéra-comique en vaudeville par Reneaume de la Tache, dont le titre est assez original : *les Ardennes belliqueuses et galantes.*

Un chanoine d'Avignon, nommé de la Baume-Desdossat, de l'Académie romaine, dédia, en 1757, à Stanislas, une pastorale héroïque, ayant pour titre : *l'Arcadie moderne ou les Bergeries sçavantes* [1].

Le Prévost, garde du roi de Pologne, composa et fit exécuter devant Stanislas, à Lunéville, un opéra-comique dont nous donnons la dédicace, la liste des rôles et le couplet final adressé au Roi [2].

LES TROIS RIVAUX

Opéra-comique de M. Le Prévost, garde du Roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar; représenté pour la première fois devant Sa Majesté, le 3 juin 1758. (A Lunéville, chez Messuy, imprimeur-libraire, etc. MDCCLVIII.)

A Madame la princesse de Chymey.

« MADAME,

« Les applaudissemens dont vous avez honoré ce coup d'essai, « me font oser vous l'offrir. Votre suffrage me prouve que ce léger « badinage n'est pas indigne de servir à l'amusement d'un Roi « philosophe ; et le prix que ce monarque y a mis par son Auguste « Présence, ne me permet pas de douter qu'il soit digne de vous. « Flore dédaigna-t-elle jamais une fleur que le soleil fit éclore?

« Je suis, avec le plus profond respect, Madame,

« Votre très humble et très obéissant serviteur.

« L. PRÉVOST. »

[1] *Catalogue Soleinne,* n° 1997, p. 131, t. II.
[2] Bibl. de Nancy, n° 35583, 55-5.

ACTEURS :

Madame Thomas. — Colinette, fille de Me Thomas. — Dandinet, maître de danse. — Du Fausset, musicien. — La Valeur, soldat.

Les airs des couplets sont tirés d'anciennes chansons ; entre autres : *Menuet des Francs-Maçons, Palsembleu M. le Curé, M. l'abbé, où allez-vous, Menuet d'Exaudet, le Port-Mahon est pris.*

A la fin, on remarque ce couplet dédié au Roi :

POUR LE ROI.

COLINETTE.

Air : *Le Port-Mahon est pris.*

1

Malgré cette tendresse
Qui pour toi si vivement me presse,
Un autre m'intéresse :
Un Héros de mon cœur
(*regardant le Roi*)
Est vainqueur (*bis*).

2

Cependant, cher époux,
N'en deviens point jaloux :
Je renonce à lui plaire
Si tu peux me trouver sans mystère
Un cœur droit et sincère
Qui ne soit aujourd'huy
Tout à lui (*bis*).

L'antique usage de célébrer la Sainte-Cécile fut continué par Stanislas, qui chargea Bastien, maître de musique de sa collégiale de Nancy, de distribuer ses libéralités aux musiciens.

Pierre Gardel fils, qui fut danseur et chorégraphe célèbre à l'Opéra, naquit à Nancy, en 1758. En cette même année, à Metz, un traité pour douze années fut passé avec un entrepreneur de spectacles, traité continué en 1770, avec subvention de 4,000 livres [1].

Une pièce de La Grange, de Montpellier, fut imprimée et jouée à Nancy en 1759; c'est une tragi-comédie en deux actes, en vers : *la Mort de Mandrin.*

[1] Archives de Metz, n° 943.

Les noms des principaux directeurs du théâtre de Metz, de 1759 à 1783, sont : Desgravières, 1759; Fleury, en 1770-1772; Labat, 1773; Fleury et Denesle, et enfin, de 1776 à 1783, Denesle et Dupuis.

En 1760, Morel était maître de musique des enfants de chœur de la collégiale Saint-Georges de Nancy.

Durant cette année, on joua, sur un théâtre bourgeois à Lunéville, la tragédie de *Progné*, en cinq actes et en vers, de M. de La Vollière. L'auteur, qui dit avoir composé sa première tragédie à l'âge de treize ans, ne devait pas encore être bien vieux lorsqu'il publia celle-ci, où nous remarquons cette déification de la royauté :

« Le ciel, qui forme un roi, lui remet sa présence :
« Il est Dieu sur la terre, et fût-il un tyran,
« La foudre seule a droit d'attenter à son rang. »

Une parodie de la comédie des *Prétendus Philosophes*, ayant pour titre : *les Originaux, ou les Fourbes punis*, fut donnée à Nancy en 1760 et composée par « M... d'aucune Académie ni de Société ». Il se nommait Cailleau.

Hoffmann (François-Benoît), critique, auteur de comédies et d'opéras, naquit à Nancy en 1760. Voici ses principales œuvres : *la Statue de Neptune*, pastorale, donnée à Nancy en 1783; *la Folle épreuve; Euphrosine; Stratonice* (avec Méhul); *le Jeune sage et le Vieux fou* (*idem*); *le Secret; Adrien, empereur de Rome* (opéra avec Méhul); *l'Original; Callias ou Nature et Patrie; le Brigand; Ariodant*, drames avec musique; *Léon ou le Château de Montmero; le Jockei; Azeline; Médée* (avec Chérubini); *la Femme de quarante-cinq ans; Lisistrata ou les Athéniennes; Biou; le Roman d'une heure; les Rendez-vous bourgeois* (avec Nicolo), opéra-bouffe; *le Dilettante d'Avignon*, opéra-comique, terminé par Halévy. Hoffmann fut un de nos meilleurs critiques littéraires.

En 1762, la musique de la Cour de Stanislas était considérable. Piton était le maître de la chambre et de la chapelle. Les premiers dessus de violons étaient : Vannelle, Le Mire, Lefaure, Selle et Gemel. Les seconds, Ganterelle, Malter, Dun, Klinrath et Lause.

Les chanteuses (1er et 2e dessus) étaient nombreuses ; on y voyait :

Mlles Framboisier, Roland, Bourbonet, Gournay, les deux Duval, les trois Trabouillet, Vergnault mère, les deux Vinot, Bourotte, Harmand, Dony, Baccurienne, Mangenot, Thibault, Barbelin, Fargues, Vergniault fille. — Hautes-contre : MM. Menu, Perardel, Margalet, Robert. — Basses-contre : MM. Cornetet, Crouvizier, François le Comte. — Hautes-tailles : Cuignier, Aubert, Pecquet. — Les hautbois joués par les deux frères Trabouillet. Les *Violons de Chelles* (*sic*) : Duboulay père et fils, Dubois et Baudeau, Cladet, contrebasse et cor; Dubois fils, contrebasse; enfin les bassons : Kleinhauss, Maire, Framboisier et Lamiché, serpent. L'organiste était le sieur Vinant. Ce personnel resta à peu près le même jusqu'à la mort de Stanislas en 1766.

Fleury, dont nous parlons plus haut, avait une propriété près de Nancy, dans laquelle il revenait souvent. En 1762, Stanislas lui permit d'arracher, dans ses forêts, cinq à six cents brins de charmille dont l'acteur fit des plantations dans son jardin [1].

En 1762, le fameux Bibiena, architecte, lisons-nous dans le Catalogue Soleinne [2], composa et fit exécuter une comédie héroïcomique italienne et française en trois actes, en prose, intitulée : *la Nouvelle Italie.*

En 1764, la musique de Stanislas subit quelques modifications; Antoine Isnard, Claude Bois, Emé Serrurier, Joseph César, Servais Vooz, Henri Villaume, Nicolas Bertrand, Nicolas Martin, sont les symphonistes nouveaux; Moniot est nommé organiste, et Joseph Lorenziti maître de musique; les chanteurs François Dunod, Pignolet, Antoine Jattiot, Didillon et Virt avaient été reçus en 1763.

De Sivry, membre de la Société des Sciences et Belles-Lettres de la Lorraine, composa les œuvres suivantes, dont la première, au moins, nous paraît avoir été jouée sur le théâtre de la Cour : c'est *Briseïs, ou la Colère d'Achille,* tragédie en cinq actes, en vers; ensuite *Ajax,* tragédie, et les comédies d'*Aglaé, le Valet intriguant, le Temps et la Folie, le Maître de guitare* [3].

A Lunéville, on donna une comédie de Germain de Moussey, *le Faux empirique ou l'Homme raisonnable,* en trois actes, en

[1] Archives lorraines, B. 12086.
[2] *Catalogue Soleinne,* p. 159, t. III.
[3] *Ibid.*, n° 2058, p. 144, t. II.

prose, mêlés d'ariettes, le tout imprimé chez Guibal à Lunéville.

Fenouillot de Falbaire, inspecteur général royal des salines de la Lorraine et des Trois-Évêchés, fut aussi un ami du théâtre; il écrivit deux drames : *l'Honnête criminel* et *le Fabricant de Londres;* une comédie : *les Deux Avares,* et une tragédie en cinq actes intitulée *les Jammabos ou les Moines japonais* (c'est-à-dire les Jésuites), composée en 1779, à l'occasion de l'arrêt du Parlement qui expulsa les Jésuites de France.

En 1769 naquit, à Metz, Persuis (Louis-Luc Loiseau de), compositeur d'opéras, mort en 1819.

En 1773, naquit à Nancy René-Charles Guilbert de Pixerécourt, auteur de mélodrames et d'opéras-comiques. Il eut une influence considérable sur le théâtre de son temps, et nous dirons, avec Charles Nodier[1], qu'il fut *le Shakespeare des boulevards.* Son père était major du régiment de Royal-Roussillon. Ses débuts littéraires ne furent pas heureux, puisqu'il fut obligé, pour vivre, de se faire peintre d'éventails, à Paris; mais peu à peu il se fit connaître. Il composa cent onze pièces, dont soixante-neuf furent imprimées; il fut directeur de l'Opéra-Comique, de 1827 à 1828, et de la Gaîté, de 1832 à 1835. Il mourut à Nancy, en 1844. Son tombeau, au cimetière de Préville, affecte la forme d'une pyramide surmontée d'une plume d'or et d'un rouleau de papier, attributs de l'écrivain.

En 1773, un prologue en prose fut composé par Combes, pour l'inauguration de la statue de Son Altesse Royale Mgr le duc Charles de Lorraine et de Bar. Cette pièce fut imprimée à Bruxelles, en 1775.

A Metz, on joua, en 1777, le *Fermier reconnaissant,* comédie en deux actes, en prose, avec ariettes par Prévost de Montigny, musique de Giroux et L'Artigue. La salle du théâtre contenait 1,384 places et devait produire 1,806 livres.

Avant 1776, les ballets ne différaient guère des opéras que par des entrées de danse qui entrecoupaient les scènes de chant. On cite, dans la *Mélanide* de La Chaussée qui se jouait à Lunéville, un fait fort curieux. L'acteur qui représentait Darviam manqua tout à

[1] *Revue de Paris,* t. XIX, juillet 1835.

coup de mémoire, à tel point qu'au moment d'une déclaration d'amour, le souffleur fut forcé de réciter à haute voix toute la tirade. Ayant terminé, Darviam se tourna sans se déconcerter vers l'actrice : « Mademoiselle, dit-il, comme monsieur vous a dit », en montrant le souffleur. On peut juger de l'hilarité du parterre à ce beau sang-froid[1].

En septembre 1776, Mozart, rappelé à Strasbourg, quitta Paris, non sans regret. Il comptait arriver à Strasbourg en cinq jours, mais au bout d'une semaine il n'était encore qu'à Nancy, où il s'arrêta, accablé de fatigue, pendant quelques jours. Peut-être fut-il l'hôte du célèbre compositeur Jean-Gilles-Paul Martini, auteur d'opéras, qui s'était fait construire, par l'architecte Mique père, une très belle maison (n° 4 actuel dans la rue Pichon) à Nancy? Martini (détail inconnu de bien des musiciens) s'était marié le 3 mai 1764, à l'église Saint-Sébastien, et son acte de mariage le signale comme « maître de musique, fils de défunt André Martiny, maître de musique, originaire de Freystadt, dans le Palatinat ». Stanislas protégea beaucoup Martini, qui lui dédia quelques-unes de ses œuvres.

On joua à Nancy, en 1777, *Dobery*, ou l'*Orphelin français*, drame en cinq actes et en prose, de d'Auphin, de Verdun.

En 1778, François de Neufchâteau composa le *Désintéressement de Phocion*, dialogue en vers et en trois scènes.

En 1779, dans le huitième numéro du *Journal de Nancy*, parurent des observations sur l'analyse de la comédie des *Quatre Tuteurs*, qui avait été représentée quelque temps auparavant sur la scène de notre ville[2].

A l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XVI, on représenta à Metz, le lundi 19 novembre, un opéra-comique ou vaudeville, en un acte, intitulé *les Vœux accomplis*, ou le *Mariage patriotique*, par Crux, auteur et acteur.

Henriette, drame en prose, en trois actes, donné sous le pseudonyme de Mlle Raucourt, en 1782, est attribué à Monvel et à Durosoy.

La Comtesse de Bar, tragédie de Mme de Montesson, parut en même temps.

En 1783, le 2 avril, on donna, pour la première fois, sur le

[1] Fournel, *Curiosités théâtrales*, p. 181.
[2] Bibliothèque de Nancy, n° 35824, 55, 6.

Théâtre de Nancy (dans la nouvelle salle, commencée en 1751 par Joly, architecte, sur les ordres de Stanislas) une pastorale en un acte d'Hoffmann, dont le titre était inspiré par une des statues des fontaines de la place Stanislas, *la Statue de Neptune.*

La nouvelle salle du Théâtre de Nancy, située sur la place Stanislas et qui existe encore actuellement, avait été inaugurée le 26 novembre 1755, en même temps que la statue de Louis XV, par la représentation de la comédie du *Cercle,* ou *les Originaux,* de Palissot, dont nous avons parlé précédemment. Nous ajouterons que, grâce à une superbe aquarelle signée Grillot, 1785, communiquée par Mme Morey, veuve de l'éminent architecte de la ville de Nancy, l'auteur de la basilique de Saint-Epvre, il nous est permis de constater que Stanislas fit servir, pour la décoration de la nouvelle salle de 1755, les balcons de l'ancienne salle de Bibiena [1].

Il est regrettable que les remaniements maladroits subis par notre salle de théâtre l'ait privée plus tard de ces décorations, œuvres d'artistes éminents.

Rappelons incidemment qu'en 1738 Stanislas avait fait démolir les loges et la façade de l'ancien Opéra de Nancy, pour les utiliser dans la salle de Lunéville construite, ainsi que nous l'avons vu, en 1734, par la Régente.

En 1784, on joua à Nancy plusieurs pièces, restées manuscrites, de Gentillâtre, de Dieuze, savoir : *l'Avare corrigé,* comédie en trois actes, vers, prose et musique parodiée; *D'Artois en Lorraine,* avec la variante *D'Artois en voyage* et *le Guerrier bienfaisant,* dont la scène se passe à Nancy, et dans laquelle on célèbre la générosité du comte de Grace, officier au régiment du Roi, qui protégea une pauvre femme sans asile.

Nous arrivons à la date célèbre de 1789, et ici les registres des actes et délibérations des Archives municipales de la ville de Nancy vont nous aider en partie à jeter un nouveau jour sur les quelques représentations données pendant la période révolutionnaire.

M. E. Roussel, secrétaire général et archiviste de la mairie de Nancy, a su réunir en un volume toutes les brèves mentions des délibérations du conseil de la ville [2].

[1] Voir ci-contre, planche XX.

[2] *Registres des actes et délibérations des Archives municipales,* par E. Roussel.

Planche XX

Page 658

SALLE DU THÉATRE DE NANCY, EN 1785

D'après une aquarelle de Girardet, appartenant à Mme veuve Morey

Nous remarquerons d'abord qu'à la date du 26 juillet 1789, les comédiens de Nancy donnent une somme de 188 livres pour les pauvres, et le 20 janvier 1790, ces comédiens *du Roy* deviennent les comédiens *des citoyens de Nancy;* de plus, le commandant de la garde citoyenne est requis d'envoyer un détachement à la Comédie, les jours de spectacle.

Le 25 janvier, nouvelle réquisition[1]. Le 12 février suivant, on supprime, par ordonnance, les bals masqués à la Comédie.

On joue le « *Dialogue entre Tranchefétu et Prêtatout,* soldats « au régiment d'infanterie du Roi. Brusquefeu, cavalier du mestre « de camp Vindbeytel, grenadier suisse du régiment de Château- « vieux, et Camera, déserteur brabançon, déguisé en garde natio- « nal, perdus, avec la plus grande partie de leurs camarades, par « des chefs qui masquent leur faux patriotisme sous l'insinuante « qualification des Amis de la paix, de la Constitution, etc. »

Cette pièce-dialogue, de Jourgniac Saint-Méard, donnée sur le théâtre de Nancy, est une allusion aux troubles des régiments de notre ville.

On joua aussi, le 19 avril, le *Serment civique,* ou les *Lorrains patriotes,* « pièce en un acte, représentée pour la pre- « mière fois par MM. les comédiens de la cité de Nancy, et dédiée « à MM. de la garde nationale de Nancy, par M. de La Vallée, « ancien capitaine au régiment de Bretagne, président de la Société « des Amis de la Constitution, Nancy, 1790 ».

Le Conseil prit, le 10 septembre, une délibération singulière, portant que personne ne pourra être contraint de se tenir la tête découverte au spectacle, lorsque la toile est baissée.

On dressa le 7 décembre un inventaire *des effets de la Comédie,* sous les yeux de deux commissaires nommés par le Conseil qui fit, le 11 du même mois, un règlement pour la Comédie et les acteurs. Le même conseil approuva, le 8 février 1791, leur répertoire, et le 11, reçut du directeur du théâtre de Besançon une demande, à l'effet d'obtenir la direction prorogée de notre théâtre; on résolut de prendre des informations sur le candidat.

Le 4 janvier, on fit injonction au comédien Floribel de jouer le

[1] *Registre des actes et délibérations des Archives municipales,* par E. Roussel, Règl., p. 355.

rôle d'*abbé* qui lui est échu et qu'il refusait d'interpréter dans la pièce intitulée *Félix*. N'omettons pas de dire que le 2 février, le directeur était en fuite et les comédiens s'étaient réunis en société; des troubles surgirent et menacèrent l'entreprise; de nouvelles propositions furent faites par la municipalité. Les comédiens se décidèrent, le 5 février, à nommer le sieur Chevalier, régisseur. On fit donc signer aux comédiens un nouveau règlement.

Ils jouèrent le 19 du même mois un drame en trois actes et en vers, de M. de Saint-Romain, *René II, ou l'Héroïsme patriotique*, dédié à M. Ceerbeer. Les spectacles de cette année comprennent aussi un vaudeville, *la Constitution de* 1791, par Marchand[1]. Le 17 mars, les comédiens donnèrent une représentation au profit des pauvres, et le 22, parut une nouvelle organisation de la police des spectacles.

Monvel fit représenter, le 22 mars, pour la première fois, à Paris, ses *Victimes cloîtrées*. Cette pièce, qui se ressentait déjà de la fermentation révolutionnaire, occasionna des scènes étranges. Au moment où le Père Laurent, accusé de l'assassinat d'Eugénie, ne répond qu'en faisant arrêter Dorval par les religieux, on entendit, au milieu du murmure d'horreur de la salle, une voix éclatante qui criait : « Tue ce coquin-là! » C'était un homme, l'œil hagard, le visage décomposé, qui finit par s'évanouir et raconta après qu'il avait été moine, jeté comme Dorval dans un cachot, et que, dans le Père Laurent, il avait cru reconnaître le supérieur de son couvent. De méchantes âmes soupçonnèrent cet homme d'être un comédien aposté par Monvel pour chauffer le succès du drame.

Le 21 mars 1791, à Nancy, un sieur Célicourt fit des propositions à la ville, pour obtenir la direction du Théâtre. On nomma des commissaires pour l'examen d'un drame, véritable pamphlet : la *Prophétie accomplie*, ou le *Tartufe moderne*, dirigé contre M. de Lalande, oratorien, évêque constitutionnel du département de la Meurthe. Cet ouvrage imprimé à Nancy, en 1791, n'y fut jamais représenté; il offre cette particularité qu'un des personnages fanatiques de la pièce porte le nom de *Janson*, qui fut plus tard celui d'un évêque de Nancy.

[1] Manuscrit de la Bibliothèque de Nancy.

A la Pépinière, le 31 mai, on permit aux danseurs de corde de donner une représentation et un feu d'artifice, mais on n'autorisa pas les bals, quoique les *joueurs de violon* eussent fait une adresse, dans le dessein d'obtenir la permission de faire danser. Au mois de septembre, la direction du théâtre fut accordée au sieur Dennery, qui organise, le 24, la représentation d'usage au profit des pauvres.

Il est curieux de signaler que, le 24 octobre, la municipalité de Nancy refuse de payer le traitement des organistes et des chantres, dont elle avait la charge, ainsi que nous l'avons vu. Toutefois, on décide que le son des cloches appellera désormais les électeurs au scrutin.

Le 25 novembre, il est ordonné que deux officiers municipaux, *revêtus de leur écharpe,* feront chaque semaine le service de la *Comédie,* et, le 5 décembre, il est permis au directeur de jouer les *jours de fêtes de la Vierge*. On donna l'*Heureux songe realisé,* ou les *Conscrits en campagne,* comédie inédite de Gentillâtre, qui garda l'anonymat.

A Metz, un drame historique, en cinq actes et en prose, traduit de l'allemand, par Jean-Nicolas-Ét. de Bock, fut donné sous le titre du *Tribunal secret* [1].

Le 2 janvier 1792, nouvelle représentation au Théâtre de Nancy au profit des pauvres; deux appariteurs de la ville furent imposés pour maintenir l'ordre et la tranquillité. Mais, le 30 janvier 1792, le directeur du théâtre s'engageait à payer annuellement 400 livres de France, au lieu et place des deux représentations que son traité l'obligeait à donner au profit des pauvres.

Le 6 février, il y eut à la Comédie un violent tumulte provoqué par les soldats du bataillon des volontaires de Saône-et-Loire; on obligea le directeur à *jouer des pièces patriotiques,* et le maître de musique de faire exécuter l'air : *Ça ira!*

Le directeur Dennery prit la fuite, et les comédiens se réunirent de nouveau en société. La municipalité fut obligée de prendre des mesures pour faire cesser une cabale dirigée contre les comédiens, et le 9 avril on leur donna l'autorisation de continuer, pendant l'été, leur campagne théâtrale. Le directeur Dennery fut

[1] *Catalogue Noël,* n° 4448.

poursuivi judiciairement par la ville, afin de régler les frais de réparations locatives qui étaient à sa charge.

Entre temps, le sieur Beaujardet fut nommé *musicien de la garde nationale* dirigée depuis 1789 par Walter, ce qui fut approuvé par le Conseil, le 26 juillet 1794.

La faillite du directeur prononcée, un rapport est rédigé pour révoquer son privilège, et les termes de ce rapport expliquent que l'insolvabilité du sieur Dennery est notoire, et que *ses opinions et ses sentiments sont manifestement hostiles au régime établi.*

La représentation n'est plus donnée au profit des pauvres, mais les comédiens versent dans la caisse de l'Aumône publique une somme de 100 livres, le 2 août 1792, pour y suppléer. C'était fort beau de la part de ces modestes artistes qui eux-mêmes avaient alors beaucoup de peine à gagner leur vie. Il eût mieux valu, certes, exiger des habitants fréquentant le théâtre une contribution ou un relèvement minime du prix des places, plutôt que d'imposer ainsi les acteurs.

Dennery, l'ex-directeur, étant revenu à Nancy, eut la prétention de recouvrer son privilége; la municipalité s'y opposa, et un procès eut lieu; Dennery fit connaître au tribunal du district ses prétentions. Mais la ville demanda au Directoire du département l'autorisation de poursuivre, en appel, le sieur Dennery.

Les musiciens ne sont pas les derniers à coopérer à la contribution patriotique du 24 octobre 1792.

Le Corps municipal invite les comédiens réunis en société à désigner un des leurs pour correspondre avec lui; Jean-Baptiste Michel est délégué par ses confrères.

Les salles de danse, communément appelées *Salles à patard,* furent définitivement fermées par ordonnance de police, et le Corps municipal, en séance du 18 janvier 1793, passe à l'ordre du jour sur la pétition des sociétaires de la Comédie qui sollicitent la permission de donner des bals masqués. Cependant, à force de démarches, ils finirent par obtenir l'ouverture de ces salles de danse, quelques jours après. Le 26 février, les acteurs et musiciens virent leur privilège prorogé de deux années.

Les commissaires recommandent, le 23 mars 1793, de faire jouer souvent à la Comédie l'air *Ça ira,* et l'*Hymne des Marseillais.*

En mars, nouveau refus fait aux joueurs de violon, moins heureux que les comédiens, qui avaient sollicité l'ouverture des salles de bal, et parmi les arrestations opérées, on maintient celle d'Aubert, l'organiste.

La police finit, en juin, par accorder la permission des bals, à des heures et conditions déterminées.

Le Conseil ne veut pas agréer la pétition du citoyen Chevreux, organiste de la paroisse Saint-Pierre, qui réclame le payement de ses gages. Ceci prouve une fois de plus que ce n'étaient pas les fabriques qui, jusqu'à la Révolution, payaient les organistes de leurs paroisses; c'était la municipalité.

En l'année 1793, le citoyen Thiébaut fit représenter, sur le théâtre de Nancy, plusieurs pièces révolutionnaires de sa composition. Le 3 novembre 1793, une autorisation fut donnée pour jouer sur le théâtre une *pièce patriotique*, et le 25 décembre celle de la *Révolution française*, au sujet de laquelle des commissaires furent désignés à l'effet d'encaisser la recette, sur laquelle il fut attribué à l'auteur 4 pour 100. Le titre de cette pièce est curieux; le voici : « *La Révolution française*, pièce en trois actes pour « être représentée aux jours de fêtes civiques et décades par de « jeunes citoyens, dont la réimpression a été ordonnée par arrêté « du Conseil du département de la Meurthe, eu égard au décret « de la Constitution nationale, par le C. Thiébaut, citoyen d'Épi- « nal, actuellement citoyen de Nancy. » Cette représentation avait bien failli échouer, car, le 23 du même mois, sur la *demande des comédiens*, le Conseil avait invité l'auteur à différer la représentation de sa pièce. Une commission avait été nommée le 18 décembre pour examiner si la pièce *La Mort de César* pouvait être représentée sur notre scène nancéienne. On invitait le substitut du procureur de la Commune à s'entendre avec le régisseur des spectacles, afin de faire représenter de temps en temps des pièces patriotiques, et on autorisait au même moment le directeur à louer au district la loge où se tiennent les officiers de police.

Thiébaut donna encore *La Guerre de la Vendée*, pièce révolutionnaire en trois actes et en prose, qui obtint l'autorisation le 19 février 1794.

Le 2 septembre 1793, à Paris, au cours d'une représentation

de *Paméla*, comédie en cinq actes et en vers, de François de Neufchâteau, on vit des scènes très violentes se produire, quoique la pièce eût été jouée conformément aux corrections faites par le Comité de salut public. Fleury, dans ses *Mémoires*, ajoute qu'à la suite le Théâtre-Français fut fermé, et que l'auteur et les acteurs furent emprisonnés. La première représentation de *Paméla* avait eu lieu le 1er août 1793.

C'est aussi en cette année que Mlle Mars (Hippolyte Boutet), fille de Boutet de Monvel, de Lunéville, parut pour la première fois en scène au théâtre Montausier. Elle débuta par des rôles d'enfants, dans les comédies et dans les opéras.

A Nancy, fut imprimée, et peut-être représentée, une comédie italienne en un acte, en prose : *les Paysans dupez*, par M. de X...[1].

La ville de Remiremont avait donné naissance, le 14 août 1753, à Nicolas-François-Joseph Richard, l'auteur de la *Télémiade*, qui composa, en 1793, une comédie en trois actes, en vers : *Rustique, ou le poète malgré lui*. Richard fut juge de paix et président du Directoire d'Ormont (Saint-Dié), en 1794, député des Cinq-Cents, sous-préfet de Remiremont, en 1800; il mourut le 17 juin 1813, dans sa ville natale[2].

Les représentants du peuple organisèrent une réunion, le 20 janvier 1794, dans la salle du théâtre de Nancy, et une indemnité fut allouée aux acteurs et musiciens pour frais d'éclairage et dégradations au mobilier occasionnés par cette réunion qui fut, paraît-il, assez tumultueuse.

Le 2 février, le Conseil de la Commune désigne un officier de la garde pour exercer les jeunes citoyens aux évolutions militaires qui se feront lors de la représentation d'une pièce dite *La Guerre de la Vendée*, composée par le citoyen Thiébaut.

On joua peu après *Le Siège de Thionville*, opéra en deux actes, en même temps qu'on interdisait une pièce de Pixerécourt, *Marat Mauger, ou le Jacobin en mission*.

Monvel, le père de Mlle Mars, joua à Paris, en 1794, le rôle de Pison, dans *Epicharis et Néron*, tragédie du citoyen Legouvé.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 284, p. 37, t. V.

[2] Cette pièce existe manuscrite; elle appartient à Me Eugène-Henri Richard, à Remiremont. (Note communiquée par M. Bernard Puton.)

Un exemplaire de cette pièce existe à la Bibliothèque municipale de Nancy.

Le 14 février, la salle de théâtre sert de lieu d'assemblée aux membres du district et au peuple.

Les hésitations du Conseil sont toujours aussi grandes à l'égard des bals; ainsi, le 17 février, il les autorise en faveur de la Société des acteurs et musiciens, et le lendemain rapporte son arrêt. Il écarte la demande de la citoyenne Michelet, organiste de Saint-Épvre et des ci-devant Cordeliers, réclamant ses appointements de deux années. Mais il règle l'ordre de marche de la fête de l'Être Suprême qui sera célébrée dans la commune de Nancy le 20 prairial an II [1].

Un acteur du théâtre de Nancy, Glasson-Brisse, qui jadis avait paru sur les petits tréteaux de Paris, fut maire de la ville, et de comédien stupide, dit M. Barthelémy [2], devint insolent magistrat. Il présidait le Conseil général de la commune de Nancy, et quittait ensuite le fauteuil pour aller remplir son rôle au théâtre, où l'on fut tout étonné de le voir jouer celui de tyran contre lequel il aboyait un moment auparavant. Un jour de fête publique, adressant la parole au peuple de Nancy, à la Société populaire, Glasson s'écria : « Peuple, veux-tu que je garde mon écharpe à la cérémo-« nie ou que je la quitte? Tu es souverain, parle, et j'obéirai! »

Le 3 août 1794, on défendit aux acteurs de jouer la *Belle Arsène*, avec injonction de ne jouer *que des pièces patriotiques* et de *déposer leur répertoire à la municipalité*. On autorisa aussi un bal public. Le 16 août, assemblée publique au Théâtre.

Quatre jours auparavant, des commissaires avaient été nommés pour vérifier si les pièces de théâtre portées au répertoire étaient dans les *principes républicains*. Le 12 août, un ordre du jour est voté sur une pétition demandant l'exemption du service de la garde nationale, en faveur des comédiens, musiciens et chanteurs, et le Conseil prescrit, le 24 du même mois, des mesures d'ordre relatives aux spectacles. Il permet de jouer sous certaines conditions (c'est-à-dire avec coupures et changements) la *Belle Arsène* et *OEdipe à Colone*.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 200, p. 44, t. V.
[2] Barthélemy, *Les Marseillais à Nancy*.

On délivra cependant, à un musicien de la *ci-devant cathédrale*, une somme de quatre cents livres.

Le tumulte fut si violent, le 3 septembre 1794, au Théâtre, que trois membres du Conseil furent priés d'y maintenir l'ordre. Le 9 et le 19 du même mois, des sommes furent affectées à l'*illumination de la comédie*, lors de la fête de l'*Épuration*, en même temps qu'on rappelait aux acteurs et musiciens de se conformer aux règlements municipaux sur les spectacles.

Il y eut un réel danger, pour les acteurs, à interpréter les rôles de la plupart des tragédies du répertoire; le peuple, très irritable à l'endroit des rois, des « tyrans », ne voulait pas entendre raison, et refusait parfois d'écouter celui qui était chargé de représenter un des personnages déclarés suspects.

Une commission refusa d'autoriser les danses à la Pépinière, le 16 novembre 1794, et fit un rapport sur l'*entrée gratuite* des membres du Conseil à la Comédie.

Ce Conseil devint plus favorable aux demandes d'argent des organistes et leur alloua des appointements, en décembre 1794. Le 14, une assemblée générale eut lieu à la Comédie, pour entendre le représentant Genevois. Le Conseil décida aussi qu'un bal à la Comédie pouvait être permis en *réjouissance des derniers événements*. C'est en 1795 que parut la *Sapho* de la comtesse de Salm (Constance Pipelet).

Le 6 janvier 1796, on autorisa la représentation de *la Bonne Femme* et une autre, au profit des pauvres.

Le 12 février, un commissaire inventoria les effets déposés à la Comédie et appartenant à la Commune.

Au théâtre de Metz, Lecomte fit jouer, en 1796, une comédie en prose, en un acte, dont le titre est assez ambigu : *le Mari... inquiet et content*.

Des élections ont eu lieu. Les artistes du théâtre de Nancy ne sont plus favorisés par le nouveau Conseil qui, d'abord, fait fermer les salles de danse, prend, en février 1796, des arrêtés prescrivant des mesures propres à mettre fin à la conduite *répréhensible* de ces artistes, interdit, le 3 mars, la représentation de *Robert, chef de brigands*, et ferme enfin, le 23 mai, le théâtre à la suite de troubles auxquels a donné lieu la représentation de *Ricco*. Toutefois, après les instances des comédiens, le 27 mai, il

rapporte son arrêté et décide la réouverture du théâtre pour le décadi suivant.

A Nancy, en cette année 1796, existait un théâtre de société où la censure incommode du Conseil avait moins d'empire. En effet, le 28 ventôse, l'*Heureux troubadour, ou Lubin et Colette,* pastorale en un acte, mêlée d'ariettes, rondeaux, terminée par *les Bouquets,* divertissement provençal par le citoyen Laugier, de Marseille, sont représentés pour la première fois sur le *théâtre de société de la Pépinière,* au bénéfice des pauvres de la commune[1]. Les titres et sujets de ces pièces nous reportent au beau temps des Favart.

L'administration déclare s'opposer à la vente du pavillon dit de *la Comédie.* Le 25 août, un arrêt rapporte le précédent et invite le département à autoriser la commune à louer la salle de spectacle. Mais le rez-de-chaussée, seul, est loué, et on abat des ormes superbes devant les cafés établis près du pavillon de la Comédie; enfin un arrêté, en date du 20 juin de l'année suivante, prescrit l'adjudication des réparations à faire à la salle de spectacle.

Le 30 septembre, une décision, importante à enregistrer pour l'étude du théâtre en Lorraine, ordonne que désormais les artistes seront obligés de jouer seulement *les pièces représentées à Paris*[2]. En même temps, on enjoignit aux directeurs de théâtre de déposer chaque *décadi* leur répertoire au bureau de police.

Le 7 octobre, il fut fait « défense aux entrepreneurs du spectacle de jouer le *Réveil du peuple* », et on dut arrêter provisoirement la représentation de *Raoul de Créquy.* Cette pièce est de Monvel.

Le 24 frimaire an VI (1798), on joua *la Paix ou le triomphe de l'Humanité,* de Guivard, musique de Jadin. Dans cette pièce, dont nous donnons le programme, l'*aristocrate Dindino* est bafoué par les *républicains*

N° 35081, 54-3. Bibl. de Nancy.

[1] *Catalogue Noël,* n° 4490.
[2] *Actes et délibérations municipales,* n° 16, p. 261.

LA PAIX ou le TRIOMPHE DE L'HUMANITÉ

Fait historique, à grand spectacle, en deux actes et en prose, mêlé de chants. Paroles du citoyen Guivard; musique du citoyen Jadin. Représenté pour la première fois sur le théâtre de Nancy, le 24 frimaire an VI de la République. (A Nancy, chez Guivard, imprimeur, place de la République, ci-devant Carrière, n° 21.)

Pièce militaire et républicaine, qui a son action en Italie, dans les environs de San Formio, près d'Udine. Parmi les personnages on remarque des généraux français et autrichiens, Dindino, jeune homme infatué de sa personne, aristocrate, niais, amant de la jeune Victorina, puis des personnages allégoriques, la déesse de la Paix, du Commerce, de l'Abondance, les génies de l'Amour, des Jeux, des Ris et le Plaisir. L'exemplaire porte la signature autographe de propriété de Guivard.

A la fin de la pièce, le général en chef français offre une médaille, au nom de la République, à Victorina, qui a sauvé un soldat français; des couplets chantés par le général, et même par le Commerce et la Paix, terminent le spectacle.

Le Conseil ajourna le 29 décembre 1797 une demande des entrepreneurs du spectacle qui offraient de faire les réparations locatives moyennant remise du loyer de la salle.

A Metz, on joue *Arlequin, marchand de pantins*, opéra-comique en un acte, représenté sur un théâtre de société.

Le 24 mai, on autorise à Nancy *le Major Palmer*, et on inventorie le matériel du théâtre de notre ville.

A cette époque, la chaleur était accablante, et le 1er août 1798, un arrêté déclara que tout spectateur avait le droit de se faire apporter des rafraîchissements du dehors, ce qui, paraît-il, avait donné lieu à certaines protestations. Les représentations d'été furent autorisées. En 1799, on édicta un nouveau règlement pour les directeurs de spectacles et de danse, renfermant l'ordre d'évacuer la chambre de police attenante à la loge de la municipalité au théâtre de Nancy, et le 21 août, les entrepreneurs du spectacle reçurent l'invitation de fournir un *plan d'organisation de la campagne électorale!*

C'est le 20 janvier 1798 que naquit à Nancy Charles Voirin,

dit Victor *Varin*, vaudevilliste distingué, auteur des *Saltimbanques*, comédie-parade en trois actes. Son théâtre est bien connu. L'auteur mourut à Paris le 24 avril 1869 [1].

Nous terminerons ces notes sur le théâtre en Lorraine au dix-huitième siècle, siècle si raffiné à son début, rude et viril à son déclin, en citant l'apparition d'une traduction de la tragédie d'*Hippolyte*, de Sénèque, que signa un descendant de cette brillante société qui avait fait retentir tant de fois les échos des palais de Lunéville. Le chevalier de Boufflers, filleul du *Mécène lorrain*, emporté par le tourbillon qui secouait l'ancienne société, voulut clore ce siècle par le souvenir du philosophe ancien.

V

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Le théâtre au dix-neuvième siècle, en Lorraine, sauf quelques exceptions, va se rapprocher complètement du Théâtre-Français dont le répertoire deviendra le sien.

L'arrêté municipal du 30 septembre 1796, en stipulant que, seules, les pièces représentées à Paris seront jouées sur notre scène, a favorisé ce mouvement de centralisation théâtrale.

En effet, nous verrons les auteurs et les artistes, nés en Lorraine, délaisser leur pays natal pour porter entièrement leur talent dans la capitale de la France. Celle-ci, il est vrai, nous fera bénéficier de tournées artistiques.

En 1800, un ballet *héroïque* fut composé par Claude-François-Adrien Lezay-Marnésia; c'était *Apelle et Campaspe, ou l'Empire des Arts*.

A Metz, un artiste du théâtre de cette ville, Maurin, fit et représenta plus tard *la Fête du village*, divertissement en un acte et en prose, mêlé de chants, en l'honneur de Sa Majesté l'Empereur des Français et des braves de la Grande-Armée. On connaît de cet auteur *la Paix en ménage*, divertissement mêlé de chants, représenté dans les premières années du dix-neuvième siècle.

[1] Ch. Courbe, *Promenades dans Nancy*.

Pixerécourt donna à Paris, le 28 février 1801, un opéra en un acte, *Flaminius à Corinthe*, musique de Kreutzer et Nicolo-Isouard.

On joua aussi, à Paris, de François Chéron, librettiste, une comédie : *Duhautcours, ou le Contrat d'union*, donnée en 1801.

Hoffmann, en 1803, fit représenter, à Paris, sa *Conjuration comique*, tragédie en un acte.

Nous signalerons les œuvres suivantes qui furent données en 1805, à Verdun : 1° *le Menuet du Bœuf, ou une Leçon d'Haydn*, comédie en prose et ariettes, paroles de Constantin, musique tirée des œuvres de Haydn; 2° *Atala, ou la Victoire de l'erreur*, mélodrame en prose arrangé par J.-B. Constantin; 3° *le Retour de la course, ou les Anglais à Verdun*, vaudeville en prose par B. Chaillou; 4° *les Ruses d'Arlequin*, vaudeville en prose, par le même [1].

Pixerécourt donna en 1805 *la Forêt de Sicile* et l'*Homme à trois visages*. L'année suivante, on joua une comédie historique avec vaudeville de Laffillard dit Décour, *Jacques Callot à Nancy*.

Monvel, de Lunéville, fut, en 1806, nommé professeur de la classe de déclamation du Conservatoire de Paris. A propos de cet auteur artiste, il est intéressant de dire que Talma, en tête de ses *Mémoires sur Lekain*, affirme que « le système de déclamation était, avant cette époque, une sorte de psalmodie, de triste mélopée qui datait de la naissance du théâtre ».

En lisant ces lignes, nous sommes donc fixés sur la façon dont on jouait, devant nos pères, les œuvres de l'ancien répertoire que nous entendons encore aujourd'hui.

Ainsi que nous l'avons vu, Mlle Clairon venait souvent en Lorraine; c'est elle qui, après Mme Favart et avec Lekain, contribua le plus à la rénovation de l'art de la déclamation au théâtre.

« Monvel, au début surtout, dit M. de Vaublanc dans ses « *Mémoires*, n'a pas toujours suivi ces principes, puisqu'un soir, « sur le théâtre de Saint-Cloud, il l'entendit, dans le rôle de Mar- « dochée, dire avec *une grande colère* ces beaux vers :

« Au seul son de sa voix la mer fuit, le ciel tremble.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 3053, p. 389, t. II.

« Bonaparte fut frappé d'un ton de colère si ridicule et le témoigna « quand il fut rentré dans ses appartements. Il n'aimait pas ces « cris. » Monvel, loin de posséder le physique de son emploi, était grêle, exigu, mesquin. Il avait l'air, suivant le mot de Sophie Arnould, *d'un amant transi* à qui on a envie de faire donner à manger. Mais son jeu était la lutte continuelle d'un art infini contre la plus rebelle nature qui finissait toujours par être vaincue. A la fin de sa carrière, Monvel, par l'absence de ses dents, était assujetti à prendre certaines précautions sans lesquelles il n'eût pu mener un rôle jusqu'au bout. Ainsi, obligé, pour contenir sa salive, de porter fréquemment la main à la bouche, il la passait ensuite derrière lui, où se trouvait, dans sa ceinture, un mouchoir caché par le manteau. Ce jeu de la nécessité s'exécutait avec tant d'aisance que le spectateur ne pouvait pas s'en apercevoir. On affirme que dans cet état, Monvel était encore des plus admirables!

En 1807, une comédie en prose et vaudeville, par Orcel et Moreau, avait pour titre et sujet : *Madame Favart*, la fameuse actrice auteur dont il a été parlé. Nous connaissons, en dehors de l'opéra-comique moderne de Mme Favart, une comédie sur le même personnage, par Moreau de Courmagny et Dumollard, jouée en 1809, et une pièce avec chant par Boniface, dit Saintine, et Masson, jouée en 1836.

On donna, à Metz, *la Politicomanie*, comédie en trois actes et en prose, par Gilbert Duclos, et le *Connaisseur, ou l'Auteur par amour*. L'année précédente on avait joué dans la même ville : *l'Usurier, ou le Juif confondu*, comédie en prose, œuvre d'un anonyme, puis *Jeanne d'Arc, ou le Siège d'Orléans*, de Maurin[1]. Au même moment, un opéra-comique en trois actes de Solié et Dupaty, *Mademoiselle de Guise*, fut représenté à Paris.

Gardel, descendant de nos danseurs lorrains, fit jouer à Versailles, en 1809, son ballet-pantomime, *Psyché*.

A Nancy, on joua aussi *le Portrait, ou le Rival supposé*, comédie en un acte et prose par Bergé, membre correspondant de la Société d'Émulation de notre ville.

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 2984, p. 372, t. II.

A cette époque, parut une Épître-Critique aux acteurs des théâtres de Metz et de Nancy, dans laquelle nous trouvons différentes appréciations sur ces artistes. Le document est intéressant, et nous croyons utile de le reproduire ici.

N. 35535, Bibl. de Nancy, 1809.

Extrait de l'Épître-Critique aux acteurs des *Théâtres de Metz et de Nancy,* par M. M..., officier au corps impérial d'artillerie.

Février 1809.

L'auteur déclare que, tout en étant en province et bien que les théâtres de Metz et de Nancy soient de *troisième* ordre, il est certain d'y rencontrer des artistes qui ne seraient pas déplacés sur un théâtre de second ordre.

Puis il énumère les défauts et qualités de ces acteurs, ce qui permet de connaître leurs noms.

Nous voyons d'abord le vieux Chazel, père noble, qui allonge dans sa diction les syllabes finales, appuie trop sur les sons graves et fait des grimaces par le clignotement de ses yeux.

Duclos, un des meilleurs *grimes* de province, mais un peu froid.

Dupuis remplit les rôles de valet avec un certain talent, mais il est sourd et charge un peu ses rôles.

Maurin excellait surtout dans la comédie, où il était de beaucoup supérieur aux rôles qu'il tenait dans la tragédie. Nous savons par là que *Cinna, Esther* et *Bayard* furent joués sur les deux scènes, et que les comédies *le Joueur, le Distrait* et *le Dissipateur* y eurent beaucoup de succès. Maurin avait trop d'amour-propre, paraît-il.

Dalès, médiocre dans la tragédie, joua très convenablement dans *le Tyran domestique, le Volage fixé, le Menuisier de Livonie, l'Impatient, le Parleur éternel.* Celui-ci était fort modeste, et le critique lui prédisait du succès.

Bonetti père était un ténor fort ordinaire, et son fils, qui devrait abandonner les rôles d'amoureux pour prendre ceux des Crispins, chantait très agréablement dans le vaudeville.

Le vrai Crispin toutefois est Montoy.

Le fameux régisseur Jules était un acteur de faible mérite.

La duègne Mme Fleury est excellente; elle est, dit l'auteur, au-dessus de l'éloge que l'on pourrait faire de ses talents. On n'a jamais entendu faire le moindre reproche à cette actrice.

Il est à remarquer que notre critique, en véritable chevalier français, est très aimable pour l'élément féminin. Nous pensons cependant que le talent ne faisait pas mentir cette préférence marquée.

Mme Jules était une très bonne soubrette, et Mme Pelletier remplit les rôles d'amoureuses à la perfection. Mlle Miller, l'aimable Rosine du *Mariage de Figaro*, est désignée par les vers suivants :

> La critique m'arrête et, n'épargnant personne,
> T'accuse par ma voix d'être trop monotone.
> Malgré ce grand défaut, Rosine est un trésor,
> Et pour elle chacun a les yeux de Lindor.

Le même critique blâme ensuite un mauvais auteur, dont il ne cite pas le nom, qui a fait une piteuse chanson sur les acteurs de l'Opéra.

Colin, assez froid dans l'opéra-comique, excellerait dans l'opéra.

Samson, basse-taille excellente, possède une voix belle et très agréable, et remplit bien le rôle du poète du *Directeur dans l'embarras* et celui du *Tailleur*.

Lefebvre, baryton Martin, jouait et chantait fort bien le rôle du *Calife*.

Grandville, bon acteur, mais chanteur ordinaire, ne laisse pas oublier Dutailly, basse-taille-tablier, renommé dans les rôles du *Bon Ferrand* et du *Tonnelier*.

Le comique Thomas était bon acteur, mais piètre chanteur.

Mme Fay, que nous croyons avoir été la première chanteuse légère, modulait trop, selon le critique anonyme, et se plaisait dans les ardues vocalises, mais possédait cependant la science du chant.

La dugazon, Mlle Pouseaux, avait du talent et de la modestie, un jeu vif et gai, que des malheurs domestiques avaient subitement altéré.

Mmes Garnier et Humbert Caron, duègnes d'opéras, étaient assez

originales; elles remplirent des rôles dans *Ma tante Aurore,* et ceux de *Julia d'Antignon* et de *Colombine,* dans des pièces dont nous n'avons pas les titres.

Dutailly remplit le rôle de *Don Quichotte* dans une pièce reproduisant les traits de la vie de ce héros de la Manche.

Pour terminer, le critique trouve que les décorations sont encore fraîches, mais beaucoup ont cependant besoin d'être renouvelées, à Nancy surtout.

Les chœurs étaient fort mauvais, et leur tournure prêtait souvent au ridicule.

Enfin l'usage qui subsiste encore en province, de nos jours, de faire exécuter des levers de rideau par l'orchestre, ne plaisait que médiocrement à notre auteur, qui trouvait que cela endormait le public.

N'oublions pas de signaler *Charlemagne, empereur d'Occident,* opéra en trois actes (en vers), par H. Montol-Sérigny, musique de XXX, 1808. L'auteur était alors sergent au 4e régiment de ligne en garnison à Nancy. La pièce, imprimée à Nancy, chez François-Augustin Bachot, en 1808, indique un divertissement général et un tournoi de chevaliers terminant l'opéra[1].

En 1810, Hoffmann donna, en collaboration avec Kreutzer, une tragédie lyrique en trois actes, *Abel,* remise en scène en 1823 sous le titre de *la Mort d'Abel.*

Le 5 août 1811, dans une maison voisine de la superbe et antique cathédrale de Metz, naquit celui qui devait être l'une des plus grandes figures musicales du dix-neuvième siècle; celui que nous sommes heureux de saluer du double titre de compatriote, comme Lorrain et comme Français, nous avons nommé Charles-Louis-Ambroise Thomas. C'est un grand honneur pour notre pays de voir l'Institution nationale de musique par excellence, le Conservatoire de Paris, dirigé depuis de nombreuses années par celui qui, avec Halévy et Gounod, a su former presque toute la jeune génération des compositeurs qui font la gloire artistique de la France au dix-neuvième siècle. Il est incontestable que le maître a exercé sur la musique moderne une influence considérable.

[1] Bibliothèque de Nancy, n° 36578, 53-2.

Ambroise Thomas, fils d'artiste, fut d'abord l'élève de son père et entra en 1828 au Conservatoire; ses professeurs furent Zimmermann, Kalkbrenner, Dourlen, Barbereau et Lesueur. En 1829, il reçut son premier prix de piano; l'année suivante, son premier prix d'harmonie, et deux ans après il obtenait, avec sa cantate d'*Hermann et Ketti*, son grand prix de Rome. L'Italie le retint pendant trois années. En 1837, à l'Opéra-Comique, il donna *la Double Échelle*. On peut dire que ce titre a eu pour lui un sens allégorique, car le maître gravit dès lors tous les échelons qui l'ont conduit au sommet de la gloire. En effet, il produisit les œuvres suivantes qui marquent, en un genre varié, toutes les étapes du talent du maître. En 1838, *le Perruquier de la Régence; la Gypsie*, qui devint plus tard *la Bohémienne; le Panier fleuri*, en 1839; *Carline*, en 1840; *le Comte de Carmagnola, le Guerillero*, en 1842; *Angélique et Médor* et *Mina*, en 1843. *Le Caïd*, si alerte, si gai et si hardi tout à la fois, étonna et charma l'Opéra-Comique en 1849, et prépara le triomphe du *Songe d'une nuit d'été*. En 1850, c'est la poétique partition de *Raymond*, qui marque une nouvelle phase dans le génie du maître. La *Tonnelli, la Cour de Célimène, Psyché, le Carnaval de Venise*, et le délicieux *Roman d'Elvire*, constituent, jusqu'en 1860, le travail musical du compositeur qui, pendant un intervalle de cinq années, produisit des œuvres religieuses, des cantates, des chœurs admirables. Mais durant ce temps, le maître préparait pour le théâtre deux chefs-d'œuvre qu'il mit à la scène en 1866 et en 1868; c'est d'abord *Mignon*, et ensuite l'opéra d'*Hamlet*. Que dire de ces deux ouvrages, sinon qu'ils demeureront éternellement jeunes, parce qu'ils possèdent un sentiment vrai et pur, sentiment particulier aux deux autres maîtres si Français, Halévy et Gounod! Le gouvernement de la République a tenu à rendre un hommage mérité à notre éminent compatriote, qui tient encore en ses mains habiles la direction de l'École française du Conservatoire de musique de Paris, en le nommant grand officier de la Légion d'honneur. Mentionnons encore parmi les œuvres du maître, *Françoise de Rimini*, et le ballet de *la Tempête*.

En 1811, on joua à Paris un mélodrame en trois actes rappelant le souvenir du prince si cher à la Lorraine, *Stanislas*

Leczinski, ou *le Siège de Dantzig*, par Cuvelier et Bonie[1].

Callot à Nancy, sujet déjà traité, reparaît à Paris, sous forme de comédie anecdotique par Orcel et Marie Coster, en 1813.

Mlle Mars ne dissimula pas pendant les Cent-jours ses penchants napoléoniens, ce qui lui valut un accueil orageux sur la scène parisienne.

Pixerécourt dédia en 1814 *à la ville de Nancy* son drame héroïque de *Charles le Téméraire*, qui fut représenté pour la première fois à Paris le 26 octobre, et en 1822, *Charles XII*, son roman dramatique, ainsi que le mélodrame *la Femme à deux maris*.

Lors du voyage, à Metz, du duc de Berry, on joua, le 27 septembre 1814, *le Bouquet du Roy*, divertissement en un acte par Didier Mory, représenté avec *la Fête des lys*, à Metz, en 1816. Rougemaître, de Dieuze, est l'auteur d'un vaudeville d'un titre analogue, *l'Union des lys*.

En 1819, à Metz, parut : *le Procès de Jeanne d'Arc, ou le Jury littéraire*, par Dupin, Dartois et Carmouche, et l'année suivante Didier Mary y donna une comédie en prose mêlée de chants : *le Prince en voyage*, dédiée au duc d'Angoulême et jouée pour son arrivée à Metz.

Stratonice, opéra en un acte, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul, arrangée par Daussoigne, parut en 1821, à Paris, et en 1822, Gattier de Neufchâteau donna une comédie-vaudeville en prose : *les Valets confidents*.

Le mélodrame *la Bataille de Nancy*, de Ducange, est de 1823, ainsi que *la Mort de Henri de Guise*, tragédie d'Humbert de Flégny[2].

Mory, l'auteur messin si connu, fit paraître et représenter, en 1823, plusieurs pièces dont une comédie originale en patois du pays, « *l'Rvenans*, comedie en dous ectes (prose) et en petois mesin Pé l franc messin Romy (Mory) auteur du *P'tiat Casmolek et d' Trabeun* de droul' peges qui n' valent me mien », puis en 1829, *les Bucoliques messines*, « pièces queuriouses dou tems pessés,

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 2473, p. 234, t. II.
[2] *Catalogue Soleinne*, p. 54, t. III.

dou tems preusent et le ménége des brauves, dou les deux r'venans », comédie en deux actes.

L'opéra-comique de Sewrin et Belle : *le Roi René*, fut donné à Nancy, en 1824; la musique est d'Hérold.

A Nancy, sous la direction d'Ely, en 1825, on donna au théâtre une tragédie en cinq actes par A. P. F., intitulée *Jeanne d'Arc*, ainsi que *les Fiancés*, comédie par deux jeunes Nancéiens qui ont conservé l'anonymat. La première représentation de cette pièce eut lieu le 15 décembre 1825.

Au mois de septembre, Mory, de Metz, donna au théâtre de la ville *l'Heureux Jour*, comédie en un acte, mêlée de chants, dédiée au Dauphin, à son arrivée dans la cité messine. En 1827, les *États de Blois*, ou la *Mort de MM. de Guise*, scènes historiques, de Louis Vitet, furent représentés à Paris.

Monsieur Fournitout, ou le Bureau de placement, comédie-vaudeville en un acte par Lombard, pseudonyme probable d'Auguste Clever, baron de Maldigny, eut beaucoup de succès sur le théâtre de Nancy le 21 novembre 1827. Nous donnons ici la distribution des rôles et les noms des artistes. Le même auteur fit jouer en même temps sa pièce *Amour et Ambition, ou le Saute-ruisseau*.

Un portrait de Mlle Hortense Corvée, qui remplit le rôle de Paméla dans *Monsieur Fournitout*, se trouve en tête du libretto de la pièce.

N° 35092, 54-3. Bibl. de Nancy.

M. FOURNITOUT ou le BUREAU DE PLACEMENT

Comédie-vaudeville en un acte, par Lombard; représentée pour la première fois sur le théâtre de Nancy, le 21 novembre 1827. (A Nancy, chez Haener, imprimeur, rue Saint-Dizier, n° 19. 1827.)

PERSONNAGES ET ACTEURS :

Fournitout, agent d'affaires : Monsieur Pellegrin. — *Ernest de Saint-Elme*, jeune médecin : Monsieur Silvain. — *Rodolphe*, jeune étourdi : Monsieur Ernest. — *Eugénie d'Ernemont*, pupille de Fournitout : Mademoiselle Maillard. — *Hortense*, comtesse des Frais-Soupirs : Madame

Dougis. — *Paméla*, bonne d'enfants : Mademoiselle Hortense Corvée.

La scène se passe à Paris, dans un bureau de placement, en 1816. (S'adresser, pour la musique, à la direction du théâtre de Nancy.)

L'intrigue est très bien menée, et ce vaudeville se jouerait encore avec succès.

Mussot, lieutenant au 1er régiment de carabiniers, en garnison à Lunéville, fit représenter dans cette ville en 1828 *le Sylphe*, comédie en prose qui fut imprimée par Guibal[1], pendant que J. Carez, de Toul, donnait le *Château de Flottange, ou les Maximes à propos*, une amusante comédie-vaudeville.

Didier Mory produisit encore à Metz une comédie en prose avec chant : *le Bon Roi, ou Charles X l'affable*, « *par un Messin*, auteur de plusieurs ouvrages en l'honneur des Bourbons », et une pièce en vers, *le Rêve et le Réveil de Charles X*.

Mentionnons, en 1829, une tragédie en cinq actes, en vers, de Pellet d'Épinal, *Constantin le Grand*, une ballade de Schiller, traduite par Mlle Élise Woïart, *Fridolin*, et enfin une scène dramatique en prose de J. de Sellou : *Charles le Téméraire*.

Au théâtre de Metz, en 1830, on joua successivement les pièces suivantes : *Cinq coqs pour une poule*, farce en prose, par Hadamard; *Madame Verdâtre*, tragédie en quatre farces par le même, sous le pseudonyme de « Dindon, membre de l'Académie des sourds-muets » ; enfin le *Faux Connaisseur, ou l'Homme aux méprises*, comédie en cinq actes, en prose, par Gilbert Duclos.

Nous relevons en 1831, à Paris, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le titre d'un vaudeville, *la Vieillesse de Stanislas*, par Villain de Saint-Hilaire, de Villeneuve et Masson.

En 1832, un drame de Mme de Souza : *la Duchesse de Guise, ou l'Intérieur d'une famille illustre dans le temps de la Ligue*, et *Jocabed*, les *Fils de Clodomir*, drames de Mme la princesse de Craon, attirèrent l'attention du public parisien de cette époque, tandis que celui de Lunéville écoutait le drame du *Voyage du Primat dans les Vosges*.

C'est en 1833 que Pixerécourt donna sa féerie-vaudeville *Bijou, ou l'Enfant de Paris*. En 1834, *Afgar le Berbère* de Fontaine

[1] *Catalogue Soleinne*, n° 2971, p. 361, t. II.

de la Meuse fit son apparition sur divers théâtres de Paris.

Gilbert, le poète lorrain dont on connaît les œuvres, inspira plusieurs auteurs ; c'est ainsi que nous voyons : en 1834, *la Mort de Gilbert,* drame en trois actes, en prose, par Adrien Hugot ; en 1840, *Gilbert,* drame en cinq actes de Gimet de Joulan ; *la Mort de Gilbert,* drame de Georges Jaméty, et *la Mort à trente ans,* drame en trois actes de Gustave Bonnin et Auguste Jouhaud ; ces deux pièces datent de 1840[1].

A Nancy, *l'Enfant prodigue,* drame en vers, fut représenté en 1835, tandis que Joseph Kœnig, de Metz, composait et faisait exécuter dans cette ville *le Monde comme il est,* proverbe en prose, imprimé à Nancy où il fut probablement donné aussi. Signalons encore à Metz, en 1838, *les Enfants de la Balle,* poème sur les gens de théâtre, par Bertin dit Quantin, de Metz.

La *Croix d'honneur,* pièce anecdotique en deux actes, en prose, de Victor Mougeot, de Neufchâteau, date de 1839.

Le *fameux Bébé, le nain du roy Stanislas,* dont le Musée lorrain vient d'exposer les anciens costumes, ce nain qui, sur la table du prince, sortait d'un pâté en tirant des coups de fusil, inspira à Angel, en 1837, le sujet d'une comédie historique, mêlée de couplets, qui fut jouée à Paris, sur le théâtre du Gymnase des enfants[2].

Un autre sujet, moins plaisant, mais qui est malheureusement encore de circonstance à notre époque, *les Prussiens en Lorraine, ou l'Honneur d'une mère,* date de 1840 ; les auteurs, Gustave Lemoine et Goubaux, le firent recevoir au théâtre de la Gaîté.

N'oublions pas de citer les œuvres de Lucien Arnault, auteur dramatique, né à Versailles en 1787 et qui fut préfet du département de la Meurthe en 1831 ; cet auteur donna : *Régulus,* tragédie représentée au Théâtre-Français en 1822 ; *Laurent de Médicis,* tragédie ; *Pierre de Portugal,* tragédie ; *Werther,* drame ; *Inès,* épisode ; *Agnès de Chaillot,* parodie ; *Marguerite d'Anjou,* tragédie ; *Dernier jour de Tibère,* tragédie ; *Roméo et Juliette,* tragédie ; *Catherine de Médicis aux États de Blois,* drame historique représenté à Paris pour l'ouverture de l'Odéon, le 27 décembre

[1] *Catalogue Soleinne,* p. 63, t. III.
[2] *Catalogue Soleinne,* p. 237, t. III.

1829; *Gustave-Adolphe, ou la Bataille de Lutzen*, tragédie; *Grégoire VII*, tragédie. Arnault composa aussi *les Écossais*, drame lyrique, qui ne fut pas représenté.

Réville écrivit, en 1831, une série de pièces chrétiennes, imprimées à Nancy (chez Leseure) qui rappellent souvent la naïveté des vieux mystères. Ce sont : *Joseph, Noémi et Ruth; David et Abigaïl*, drames; *le Sacre de Salomon; Thècle; Mérée; Achille et Domithille; Anatolie; Dorothée; Reine; Louis IX dans les fers*, tragédies[1].

Un proverbe, qui dans un temps comme le nôtre où les études agricoles sont en honneur, aurait peut-être beaucoup d'à-propos, a été donné à Nancy en 1841; il a pour titre *les Avantages de la réunion territoriale*, en cinq scènes et en prose, par Louis Gossin.

La *Demoiselle à l'enchère*, comédie en trois actes, fut, dit-on, interprétée par les artistes de Nancy[2].

Charles Lafont, de Lunéville, est l'auteur de nombreuses pièces de théâtre; une des plus connues, *Ivan de Russie*, tragédie en cinq actes, date de 1841.

Pont-à-Mousson, en 1842, semble sortir un peu du long sommeil qui, depuis les représentations des Jésuites, s'était emparé de cette ville. M. Ferbus, avocat, composa une suite d'œuvres qui portent le titre de *Théâtre des collèges*. On y trouve : *les Vétérans et les Conscrits, ou la Rentrée du collège*, comédie en deux actes, en prose, mêlés de chants; le *Remède infaillible*, comédie-vaudeville en deux actes.

Mansion, d'Épinal, fit un drame en prose, *Acte de foi, le Presbytère et l'École*.

Il nous est agréable de citer ici les belles représentations du Petit Théâtre de société de Lunéville, qui rappelaient fort heureusement, par le lieu où elles se donnaient et par le genre charmant qui les caractérisait, les soirées intimes du dix-huitième siècle, à la cour de Stanislas. Dans le salon circulaire du petit château[3], bâti par le duc Charles-Alexandre et restauré par Héré l'éminent architecte, M. Allan, le spirituel acteur du Gymnase, le pensionnaire apprécié

[1] *Cat. Soleinne*, n° 2773, p. 317, t. III.
[2] *Les Marseillais à Nancy*.
[3] Propriété de M. Saucerote, qui l'habite encore.

de la Cour de Russie, et le mari de la célèbre Mme Allan, sociétaire du Théâtre-Français, était l'âme de ces représentations intimes[1]. Avec Guibal, sa fille et sa femme, de 1854 à 1869, M. Allan ne cessa de charmer ses auditeurs privilégiés.

Signalons à Metz le dialogue patois messin et français de «l'histoire véritable de Vernier, maître tripier de Champé, notable et désigné pour être échevin de la paroisse Saint-Eucaire».

Citons aussi le compositeur Alexis de Garaudé, né à Nancy le 21 mars 1779, mort à Paris, en mars 1852. Son père, ruiné à la Révolution, avait été conseiller au Parlement de Lorraine. Alexis, élève de Cambini, de Reicha, de Crescentini et de Garat, devint un des premiers chanteurs des chapelles de Napoléon Ier, puis du Roi, et enfin professeur de chant au Conservatoire de Paris. Il composa un solfège qui est encore très répandu, des chœurs, des messes, dont l'une est dédiée à Rossini, un opéra en un acte, *la Lyre enchantée*, imité de *Gentil-Bernard*, etc.

En 1845 et 1846, la direction du théâtre de Nancy fut confiée à Miroir, qui eut pour successeurs : Marneff, 1847-1848; Desfossez, 1849-1850; dans toute cette période et, du reste, jusqu'à nos jours, c'est le répertoire des théâtres parisiens qui fournit à nos scènes théâtrales, en Lorraine. Nous signalerons donc les quelques œuvres d'auteurs lorrains qui y furent données à de rares intervalles. Ainsi, sous la direction Moulin (l'habile chef d'orchestre que tout Nancy a connu), en 1851, on donna *la Partie de dominos*, opéra-comique en un acte, paroles de Poirson, musique d'Hubans; *le Duc de Lorraine*, drame de l'acteur-auteur Valette, en même temps régisseur général.

Les directeurs Rose (1852), Daiglemont (1853), Combette et Tony (1re fois, 1854), précédèrent la direction Bessières, pendant laquelle (1855-1859) on donna *Un filleul de l'Empereur*, de M. Hinzelin, de Nancy, et *Ventre affamé n'a point d'oreilles*, comédie en un acte par XXX. Vinrent ensuite les directions Combette (2e fois, 1860-1861). Sous la direction Leveau, fut représentée *l'Ombre de Callot*, d'Albert de Glatigny, *la Tour de Nesle à Pont-à-Mousson*, de Cogniard et Clairville, jouée en

[1] M. Allan, qui habitait Dommartemont près Nancy, était le grand-père de Mme Allan Jacquot.

1861. Sous la direction Duprat, ténor et directeur, parut *Inès de Portugal,* grand opéra en quatre actes, paroles de Duchêne, musique de Frédéric Gérold, 1864; *Matou et Minette,* comédie en un acte, de M. Bernard[1]. De 1865 à 1869, le théâtre de Nancy fut habilement dirigé par M. Émile Marck, récemment nommé à la direction de l'Odéon. La comédie fut supérieurement jouée à cette époque, et personne à Nancy n'oubliera M. Émile Marck, interprétant lui-même avec un art infini *le Lion amoureux,* de Ponsard, *Nos bons villageois,* etc.

M. Barrère-Melvil lui succéda, de 1869 à 1870, et termina, avant la guerre désastreuse qui allait partager notre territoire, la série des directions qui fut reprise à la fin de 1873 par M. Lemercier.

Notons en passant *le Siège de Belfort,* comédie, par un assiégé, imprimée à Épinal vers 1872.

Les directeurs du théâtre de Nancy furent alors MM. Gravière, Castex, Albert Carré (actuellement directeur du Vaudeville). M. Carré fonda à Nancy les premiers concerts populaires (1884-1885), les matinées du dimanche consacrées aux pièces classiques et permettant d'en faire profiter les élèves du lycée et des écoles de Nancy. Les autres directeurs furent M. Marchot, une société anonyme avec M. Brunel pour chef d'orchestre, et enfin M. Boulanger et M. Dervilliers.

A ces époques, diverses pièces composées par des auteurs lorrains furent jouées à Nancy, notamment *le Chemin de Damas,* dont voici la distribution :

LE CHEMIN DE DAMAS

Comédie en un acte, en prose, par Émile Roussel; représentée pour la première fois sur le théâtre de Nancy, le 19 mars 1874. (Nancy, André, libraire-éditeur, 67, rue Saint-Dizier. 1874.)

Hommage à M. Lemercier, directeur du théâtre de Nancy.

PERSONNAGES :

Le baron (trente-cinq ans) : Monsieur Delporte. — *La baronne* (vingt

[1] C'est M. Bernard qui, depuis, fut maire de Nancy, puis sénateur. On donna aussi en 1863 les *Mystères de Nancy* (auteur anonyme).

ans) : Mademoiselle Darcia. — *Le vicomte* (vingt-cinq ans) : Monsieur Danglade. — *Un domestique :* Monsieur Jalabert.

Vint ensuite *la Tentation,* comédie de Louis Fouquet, représentée pour la première fois à Nancy, le 14 avril 1877.

Le *Mannequin,* comédie du même auteur que le *Chemin de Damas,* fut donné à Nancy en 1872. En voici la distribution :

LE MANNEQUIN

Comédie en un acte, en prose, par Émile Roussel; représentée pour la première fois sur le théâtre de Nancy, le 26 décembre 1878. (Nancy, imprimerie Berger-Levrault et Cie, 11, rue Jean-Lamour. 1880.)

Hommage à M. T. Gravière, directeur du théâtre de Nancy.

PERSONNAGES :

Coquillet : Monsieur Pagès. — *Arthur Dinochard :* Monsieur Poyard. — *Poupardin :* Monsieur Brugnot. — *Hélène Coquillet :* Mademoiselle Raymond. — *Rosalie,* bonne de Coquillet : Mademoiselle Alphonsine.

Alix de Champé, du même auteur, *drame historique lorrain,* non imprimé, fut donné aussi sur le théâtre de Nancy et précéda sa Revue, en collaboration avec M. Gugenheim et avec notre sympathique musicien et concitoyen Paul Thomas.

Voici la distribution de cette Revue, qui eut du succès à Nancy :

NANCY! TOUT LE MONDE DESCEND!

Revue en cinq actes et sept tableaux de MM. Émile Roussel et Georges Gugenheim; musique nouvelle de M. Paul Thomas; représentée pour la première fois sur le théâtre de Nancy, le 14 février 1880.

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE.

Montengraine : Darthenay. — *Rigolin :* Lignel. — *Neptune :* Sylvani. — *Claude Gellée, Le tramway, Le canal, Arthur :* Charlet. — *Gaston :* Dorfer. — *Potel, Beaucanard :* Hary. — *Baptiste, Polyte, Le chemin de fer de ceinture, Gringalet :* Génot. — *Le prince, Alcindor :* Reillez. — *Émile :* Julien. — *Gustave :* Darnet. — *Gugusse :* Mignon. — *Nancy :* Madame Mascart. — *La Muse de l'histoire :* Favelli. — *Le théâtre de*

Nancy, La pépinière, Le Château-d'eau, La Meurthe, Aveline : Madame Saint-Laurent. — *Le macaron, La marchande de journaux, La foire de mai, Un flot :* Madame Blot. — *Madame Rigolin, La porte Saint-Georges :* Laure Jaume. — *Aventurine :* Charlet. — *Amphitrite, Praline :* Favier. — *Adrienne :* Dorfer. — *Julie, La mère Braillard :* Férénoux. — *Première paysanne :* Malet. — *Deuxième paysanne :* Cuillier. — *Les portes de Nancy et les eaux de la Moselle.*

Le Bon Billet, comédie en un acte, de MM. Édouard Bureau et Fernand Jattiot (ce dernier est Nancéien), fut donné le 6 décembre 1882, à Paris, au Théâtre de la Renaissance.

Pendant cette année, à Nancy, un drame de G. Gugenheim et Turpin de Sansay, musique de scène par Paul Thomas, fut représenté le 19 décembre. On connaît aussi de Gugenheim *le Chassé croisé;* enfin, *Nancy sens d'sus d'sous!* revue locale du même, en collaboration avec M. Richard, musique de P. Thomas (6 mars 1885).

Ma Cadette, comédie en un acte, représentée sur le Théâtre de l'Éden, à Nancy, le 12 juin 1886, le *Moutier de Saint-Guignolet,* Bruxelles et Paris, 1886, et *la Veillée de noces,* aux Menus-Plaisirs, le 27 novembre 1888, complètent la série des pièces dues à nos concitoyens MM. Bureau et Jattiot[1].

En 1888, *le Pillawer,* paroles de M. Frogier, de Pont-à-Mousson, et musique de M. Caspar, de Lunéville, puis *la Fille de Jaïre,* oratorio biblique, *la Dot de Mirette,* et enfin *la Reine des Korrigans,* que le regretté M. Dervillier fit représenter en 1891, à Nancy et à Lunéville, complètent les œuvres musicales de M. Caspar.

En 1890, on donne, à Nancy, *le Fils de Porthos,* de Paul Mahalin, *le Monde où l'on s'embrasse* (1891), *Cléopâtre ou les Aventures palpitantes d'une reine, d'un général et d'un serpent,* suivie de *Recalé,* pièce humoristique en prose, en vers, et musique par le sympathique directeur de la *Lorraine artiste,* M. E. Gouttière-Vernolle; enfin, le 10 mai 1891, *Terpsichore,* ballet-pantomime de Paul Thomas (26 décembre 1891), qui permet de clore à ce jour la relation des manifestations théâtrales en Lorraine.

[1] *Famille et patrie,* drame en trois actes d'Édouard Bureau, qui, bien que n'étant pas originaire de Nancy, habite dans cette ville depuis bon nombre d'années, doit être mentionné en raison de la collaboration de l'auteur aux pièces précédentes, composées avec notre concitoyen M. Jattiot. Ce drame vient d'être donné à Paris, sur le théâtre Beaumarchais, le 20 novembre 1891.

Nous n'oublions pas cependant les théâtres de société qui ont existé aussi pendant le dix-neuvième siècle, surtout la *Comédie lorraine,* qui va jusqu'aux extrémités du pays propager l'art théâtral et rappeler le souvenir de Pierre Gringoire.

On a vu représenter, en ces derniers temps, à la Comédie française, une pièce en un acte, en prose, de M. Julien Berr de Turique, intitulée *le Rez-de-chaussée.* L'auteur est d'origine nancéienne. Un de ses ascendants, né à Nancy en 1743 et mort en 1828, eut, en 1807, avec notre compatriote l'abbé Grégoire, des débats qui restèrent d'ailleurs empreints d'une parfaite courtoisie. Disons enfin que la Lorraine conserve un culte bien mérité à celui qui, malgré sa naissance hors du berceau de ses pères, a produit plus d'un chef-d'œuvre dramatique. Nous avons nommé Victor Hugo, dont les ancêtres étaient originaires de Nancy.

Toul, Neufchâteau et Verdun se sont enrichis récemment de vastes théâtres décorés par M. Save. Le théâtre de Longwy vient d'être terminé (17 octobre 1891).

Nous voici arrivé au terme de notre étude, et, en réclamant l'indulgence pour ce travail, nous osons suggérer à nos confrères, aux chercheurs, aux érudits et aux musiciens des départements la pensée d'aborder le même sujet, dans leurs provinces respectives.

Si notre appel est entendu, nous aurons contribué à doter la France d'une œuvre utile : l'Histoire de son théâtre.

Albert Jacquot,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et membre de l'Académie de Stanislas, à Nancy.

Nota. Il convient d'ajouter à cette étude l'énumération de quelques manuscrits de la Bibliothèque de Nancy qui ne peuvent être classés, les noms d'auteurs étant inconnus ou les titres ne se trouvant pas inscrits :

Un théâtre forain à Metz, n° 378; *les Forges de Thalie,* comédie, n° 371; *Archiloque, ou le Poëte des Petites-Maisons,* n° 370; *le Veuf inconsolable,* comédie, n° 218; comédie sans titre, n° 133.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. LÉON BOURGEOIS, ✻, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. HENRY ROUJON, ✻, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, ✻, chef du bureau de l'Enseignement et des manufactures nationales.

Secrétaire rapporteur.

M. HENRY JOUIN (O. I.), secrétaire de l'École des Beaux-Arts.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. BAIGNIÈRES (ARTHUR), critique d'art, rue du Général Foy, 4.
BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.
CASIMIR-PÉRIER (PAUL), sénateur, rue du Général Foy, 16.
CHENNEVIÈRES (MARQUIS DE), O✻, membre de l'Institut, rue Paul-Louis Courier, 3.
COMTE (JULES), O✻, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, rue Greffulhe, 8.
GASNAULT, ✻, conservateur du Musée des arts décoratifs, rue de Milan, 24.
GARNIER (ÉDOUARD), conservateur du Musée de la bibliothèque et des collections de la manufacture nationale de Sèvres.

MM. GONSE (Louis), ✵, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts,* rue Favart, 8.

GUIFFREY (Jules), ✵, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), O✵, inspecteur des Beaux-Arts, avenue de la Grande-Armée, 83.

HOUSSAYE (Henry), ✵, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE (Georges), ✵, conservateur au Musée du Louvre, membre de l'Institut, rue Jacob, 23.

MANTZ (Paul), O✵, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.

MONTAIGLON (Anatole de), ✵, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, ✵, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.

SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. BALLU (Roger), ✵, inspecteur des Beaux-Arts, rue Ballu, 10 *bis.*

BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.

BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✵, député, rue Legendre, 8.

BOESWILWALD, C✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

BOURGAULT-DUCOUDRAY, professeur au Conservatoire national de musique et de déclamation, Villa Molitor, 16. (Auteuil.)

CHIPIEZ, ✵, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin, rue de Crébillon, 8.

CLARETIE (Jules), O✵, membre de l'Académie française, administrateur général de la Comédie française, rue de Richelieu, 6.

DELABORDE (Comte Henri), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), GO✵, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

FOURCAUD (de), critique d'art, faubourg Saint-Honoré, 182.

GRUYER, ✵, membre de l'Institut, inspecteur principal des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, C✵, membre de l'Institut, rue de l'Université, 5.

KAEMPFEN, O✵, directeur des Musées nationaux, palais du Louvre.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.

LECONTE, député, 96, avenue de Clichy.

MAGNE (Lucien), ✵, architecte des Monuments historiques, rue de l'Oratoire du Louvre, 6.

MILLAUD (Édouard), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.

NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 83.

OSMOY (Comte d'), sénateur, rue La Bruyère, 3 *bis*.

PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Saint-Sulpice, 18.

ROZIÈRE (de), O✵, sénateur, membre de l'Institut, rue Lincoln, 8.

THOMAS (Ambroise), GO✵, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

MEMBRES NON RÉSIDENTS DU COMITÉ

ALPES-MARITIMES

MM.

Chabal-Dussurgey, directeur de l'École d'art décoratif, à Nice.

ARDENNES

Willem, professeur de dessin, à Sedan.

AUBE

Babeau (Albert), membre de la Société académique d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Aube, à Troyes, 8, rue du Cloître-Saint-Étienne.

Gréau (Julien), président de la Société des Amis des Arts de Troyes, rue du Bac, n° 126, à Paris.

BOUCHES-DU-RHONE

Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix.

Magaud, correspondant de l'Institut, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Marseille.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie de Marseille, rue Saint-Ferréol, 51, à Marseille.

Roux (Jules-Charles), président de la Société des Amis des Arts, membre de la Chambre de commerce et du Conseil municipal, administrateur de la Banque de France, rue Sainte, n° 79, à Marseille.

CALVADOS

Beaurepaire (E. de), membre de la Société des Antiquaires de Normandie, magistrat, rue Bosnières, n° 25, à Caen.

Colin (Paul), inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 1, quai Malaquais.

CHER.

Buhot de Kersers, membre de la Société des Antiquaires du Centre, à Bourges.

COTE-D'OR

Roxot, correspondant de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, à Dijon.

EURE

Chassant, conservateur du Musée, à Évreux.

GARD

Lenthéric (Charles), ingénieur en chef des ponts et chaussées, à Nîmes.
Révoil, correspondant de l'Institut, architecte des monuments historiques, à Nîmes.

GIRONDE

Drouyn (Léo), rue Desfourniel, n° 30, à Bordeaux.
Marionneau (Charles), correspondant de l'Institut, rue de Turenne, n° 71, à Bordeaux.

INDRE-ET-LOIRE

Mabilleau, professeur de Faculté, à Villeloin, près Loches.

ISÈRE

Debele, ancien conservateur du Musée de peinture, à Grenoble.

LOIRE (HAUTE-)

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce, au Puy.

LOIRET

Boucher de Molandon, à Orléans.

LOT-ET-GARONNE

Tamisey de Larroque, correspondant de l'Institut, à Gontaud.

MAINE-ET-LOIRE

Dauban (Jules), correspondant de l'Institut, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur honoraire du Musée de peinture, à Angers, place du Ralliement.

Godard-Faultrier, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers, rue de Bel-Air.

Port (Célestin), archiviste du département, à Angers.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy.

NORD

Dutert, inspecteur général adjoint de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 41, avenue Kléber.

RHONE

Aynard, vice-président du Conseil d'administration de l'École nationale des Beaux-Arts, des Écoles municipales et du Musée, à Lyon.

Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, 14, avenue du Maine, à Paris.

Chenavard, artiste peintre, à Lyon.

Gravier (Léopold), secrétaire général de la Préfecture du Rhône, président de la Société du Musée d'Aubusson.

Guigue père, archiviste du département, à Lyon.

Hirsch, architecte de la Ville, à Lyon.

Rondot (Natalis), rue Saint-Joseph, 20, à Lyon.

SEINE-ET-OISE

Délerot, conservateur de la Bibliothèque, à Versailles.

Dussieux (L.), professeur honoraire à l'École de Saint-Cyr, rue du Potager, n° 1 *bis*, à Versailles.

SEINE-INFÉRIEURE

Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf.

TARN

Jolibois, conservateur du Musée de peinture, à Albi.

VAUCLUSE

Delove, conservateur du Musée Calvet, à Avignon.

CONSTANTINE

Poulle, président de la Société archéologique, directeur des domaines, Constantine.

III

CORRESPONDANTS DU COMITÉ

AIN

MM.

Thibaut (Francisque), professeur de rhétorique au lycée, à Bourg.

AISNE

Florival (de), juge d'instruction près le Tribunal, à Laon.

Matton, archiviste du département, à Laon.

ALLIER

Bouchard (Ernest), président de la Société d'Émulation de l'Allier, à Moulins.

Queyroi (Armand), conservateur du Musée d'antiquités, à Moulins.

Vayssière, archiviste du département, à Moulins.

Vannaire (le docteur), ancien conseiller général de l'Allier, à Gannat.

ALPES (HAUTES-)

Guillaume (l'abbé Paul), archiviste du département, membre du Comité départemental des richesses d'art, à Gap.

Roman (J.), au château de Picomtal, près Embrun, et à Paris, rue Blanche, 75.

ALPES-MARITIMES

Moris, archiviste du département, à Nice.

Saige (Gustave), conservateur des Archives de la principauté de Monaco.

ARDÈCHE

André (Édouard), archiviste du département, à Privas.

ARIÈGE

Pasquier (Félix), archiviste du département, à Foix.

AUBE

André (Francisque), archiviste du département, à Troyes.

BOUCHES-DU-RHONE

Albanès (l'abbé), docteur en théologie, à Marseille.
Blancard, archiviste du département, à Marseille.
Bouillon-Landais, conservateur du Musée de peinture, à Marseille.
Jullien, professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Marseille.
Saporta (le marquis de), correspondant de l'Institut, à Aix.
Sicard (le docteur Adrien), secrétaire perpétuel de la Société de statistique, rue d'Arcole, n° 4, à Marseille.

CALVADOS

Bénet, archiviste du département, secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à Caen.
Jacquier (Francis), architecte, rue Desmoueux, à Caen.
Mély (de), au château de Mesnil-Germain, par Fervacques (Calvados), et boulevard Haussmann, n° 186, à Paris.
Sabatier, professeur, à Vire.
Travers (Émile), archiviste paléographe, à Caen.
Villers, adjoint au maire, à Bayeux.

CHARENTE

Biais (Émile), membre de la Société archéologique et historique de la Charente, archiviste municipal, à Angoulême.
Fleury (Paul de), archiviste du département, à Angoulême.

CHARENTE-INFÉRIEURE

Audiat (Louis), président de la Société des Archives historiques, à Saintes.
Musset (Georges), bibliothécaire de la ville, à la Rochelle.
Richemond (Meschinet de), archiviste du département, rue Verdière, n° 23, à la Rochelle.

CHER

Goy (de), à Bourges.
Pètre (Ch.), directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, conservateur du Musée, à Bourges.

CORRÈZE

Rupin, vice-président de la Société historique et archéologique, à Brive.

CORSE

Dufourmantelle, archiviste paléographe, publiciste, à Ajaccio.
Péraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio.

COTE-D'OR

Chabeuf (Joseph-Henri), secrétaire de l'Académie des sciences et arts, à Dijon.
Garnier, archiviste du département, à Dijon.
Suisse (Charles), architecte diocésain, à Dijon.

CREUSE

Cessac (Jean de), à Guéret.
Perathon (Cyprien), à Puy-Malsignat.

DOUBS

Gauthier, archiviste du département, à Besançon.

EURE

Assegond, conservateur du Musée, à Bernay.
Bourbon, correspondant du Comité des travaux historiques, secrétaire de la Société des Amis des Arts de l'Eure, archiviste du département, à Evreux.
Porée (l'abbé), curé de Bournainville.
Veuclin, à Bernay.

EURE-ET-LOIR

Merlet, archiviste du département, à Chartres.
Roussel, propriétaire à Anet.

FINISTÈRE

Beau, directeur du Musée, à Quimper.

GARD

Liotard, secrétaire perpétuel de l'Académie, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Roschach (Ernest), archiviste municipal, à Toulouse.

GERS

Parfouru, archiviste du département, à Auch.

GIRONDE

Braquehaye, ancien directeur de l'École municipale de dessin, 13, rue Desfourniol, à Bordeaux.

Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux.

Zo, directeur de l'École des Beaux-Arts et des arts décoratifs, à Bordeaux.

HÉRAULT

Berthelé, archiviste du département, à Montpellier.

Labor (Charles), conservateur du Musée de peinture, place de la Madeleine, 4, à Béziers.

Michel (Ernest), conservateur du Musée de peinture, à Montpellier.

ILLE-ET-VILAINE

Lenoir (Ch.), statuaire, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts, à Rennes.

INDRE-ET-LOIRE

Grandmaison (Charles de), archiviste du département, rue Traversière, n° 13, à Tours.

Laurent, conservateur du Musée de peinture, à Tours.

Palustre (Léon), président de la Société archéologique de Touraine, à Tours.

ISÈRE

Bernard (Jules), conservateur du Musée, à Grenoble.

Colet, professeur à la Faculté des sciences, à Grenoble.

Cornillon (Jean-Baptiste), bibliothécaire, conservateur du Musée de peinture, à Vienne.

Dugit, professeur à la Faculté des lettres, à Grenoble.

Prudhomme, archiviste du département, rue Lesdiguières, n° 39, à Grenoble.

Reymond (Marcel), peintre et critique d'art, 4, place de la Constitution, à Grenoble.

JURA

Libois, archiviste du département, à Lons-le-Saunier.

LOIR-ET-CHER

Gervais (Eugène), conservateur du Musée, à Blois.

Lechevallier-Chevignard, professeur à l'École des arts décoratifs, 5, rue de l'École de médecine, à Paris.

Roussel, archiviste du département, à Blois.

Storelli, ancien conservateur du Musée de peinture, à Blois, ou à la Gourre, par Blois.

LOIRE

Deschelette-Despierres, à Roanne.

Galley, directeur de l'École des arts industriels, 13, rue Paul Bert, à Saint-Étienne.

LOIRE-INFÉRIEURE

De l'Isle de Drémeux, conservateur du Musée archéologique, à Nantes.
Maitre (Léon), archiviste du département, à Nantes.

LOIRET

Desnoyers (l'abbé), directeur du Musée historique de l'Orléanais, à Orléans.
Herluison (H.), membre de la Société des Amis des Arts d'Orléans, éditeur, rue Jeanne d'Arc, n° 17, à Orléans.
Jarry (Louis), membre de la Société archéologique de l'Orléanais, 8, place de l'Étape, à Orléans.
Loiseleur (J.), secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts, bibliothécaire de la ville, à Orléans.
Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, membre de la Société des Amis des Arts, rue de Bourgogne, n° 53, à Orléans.

LOT

Cangardel, à Cahors.

LOT-ET-GARONNE

Tholin (Georges), archiviste du département, rue Scaliger, à Agen.

LOZÈRE

André (Ferdinand), archiviste du département, à Mende.

MAINE-ET-LOIRE

Michel (A.), conservateur adjoint du Musée Saint-Jean, rue Boisnet, n° 68, à Angers.

MANCHE

Morin, artiste peintre, à Granville.
Quesnel (L.), conservateur du Musée de peinture, à Coutances.

MARNE

Courmeaux, conservateur du Musée, à Reims.
Dauphinot (Adolphe), à Reims.
Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims, conservateur adjoint de la Bibliothèque et du Musée, rue du Couchant, n° 15, à Reims.

MARNE (HAUTE-)

Brocard (Henry), président de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée de peinture, à Langres.
Rozerot, archiviste du département, à Chaumont.

MAYENNE

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de peinture, à Château-Gontier, et rue Vignon, n° 15, à Paris.

Richard (Jules), ancien archiviste du Pas-de-Calais, à Laval.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Germain (Léon), rue Héré, n° 26, à Nancy.

Jacquot (Albert), membre de l'Académie de Stanislas et de la Société d'archéologie lorraine, rue Gambetta, n° 19, à Nancy.

MEUSE

Jacob, archiviste du département, à Bar-le-Duc.

Maxe-Verly, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Bar-le-Duc, ville haute, et rue de Rennes, n° 61, à Paris.

Lion (Émile), sous-préfet de Pontivy (Morbihan).

NIÈVRE

De Flamare, archiviste du département, à Nevers.

Massillon-Rouvet, architecte, membre de la Société académique du Nivernais, rue du Doyenné, 4, à Nevers.

NORD

Brassart, archiviste de la ville, rue du Cauteleux, n° 63, à Douai.

Dehaisnes (Mgr), président de la Commission historique du département du Nord, boulevard Vauban, n° 94, à Lille.

Delecroix (Émile), avocat, à Lille.

Finot (Jules), archiviste du département, à Lille.

Foucart (Paul), membre de la Commission des Écoles académiques, à Valenciennes.

Herlin (Aug.), conservateur du Musée de peinture, à Lille.

Pluchart, conservateur du Musée Wicar, à Lille.

Rivière (Benjamin), bibliothécaire de la ville, rue de Bellain, n° 30, à Douai.

OISE

Badin, administrateur de la manufacture nationale, à Beauvais.

Marsy (comte de), directeur de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, à Compiègne.

ORNE

Brioux (Lionel), professeur aux Écoles de la ville, conservateur du Musée, rue de Bretagne, n° 60, à Alençon.

Duval (Louis), archiviste du département, à Alençon.

Gérasime-Despierres (Mme veuve), 29, rue du Collège, à Alençon, et rue de Vaugirard, 60, à Paris.

PAS-DE-CALAIS

Advielle (Victor), membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, passage Dauphine, n° 28, à Paris.

Hugrel, directeur de l'École d'art décoratif, rue Lafayette, n° 217, à Calais.
Loriquet, archiviste du département, à Arras.
Vaillant (V.-J.), rue Tour-Notre-Dame, n° 12, à Boulogne-sur-Mer.

PUY-DE-DOME

Rouchon (G.), archiviste du département, rue de l'Hôtel de ville, n° 9, à Clermont-Ferrand.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Flourac, archiviste du département, à Pau.
Soulice, conservateur de la Bibliothèque, à Pau.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Brutails (Aug.), archiviste du département, à Perpignan.

RHONE

Bégule (Lucien), artiste peintre, membre de la Société littéraire d'archéologie, à Lyon.
George, architecte, château du Colombier, près Condrieu (Rhône).
Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon.
Hédin, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Lyon.
Guigue (Georges), archiviste municipal, à Lyon.

SAONE-ET-LOIRE

Lex (Léonce), bibliothécaire de la ville, archiviste du département, à Mâcon et à Paris.
Martin (Paul), de l'Académie des sciences, arts, belles-lettres et agriculture, rue Mathieu, n° 5, à Mâcon.

SARTHE

Dunoyer de Segonzac, archiviste du département, au Mans.
Triger (Robert), membre de la Commission des monuments historiques de la Sarthe, rue de l'Ancien-Évêché, n° 5, au Mans.

SEINE

Braun (Gaston), photographe des Musées nationaux, rue Louis le Grand, n° 18, à Paris.
Clément (Léon), photographe des Musées nationaux, rue Louis le Grand, n° 18, à Paris.

SEINE-ET-MARNE

Lhuillier (Th.), vice-président de la Société d'archéologie, à Melun.
Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, aux Archives nationales et rue Saint-Placide, n° 54, à Paris.

Swarte (Victor de), ancien secrétaire de la Commission de réorganisation des Beaux-Arts, trésorier général des finances, à Melun.

SEINE-ET-OISE

Couard-Luys, archiviste du département, à Versailles.

Dutilleux (A.), chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, secrétaire de la Commission des antiquités et des arts, avenue de Picardie, n° 15, à Versailles.

Grave, architecte, à Mantes.

SEINE-INFÉRIEURE

Beaurepaire (Charles de), archiviste du département, rue Beffroi, n° 24, à Rouen.

Lebel, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du Musée de peinture, à Rouen.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique, à Rouen.

Lhuillier, conservateur du Musée de peinture, au Havre.

Vesly (de), architecte, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts, rue des Faulx, n° 21, à Rouen.

SÈVRES (DEUX-)

Dupont, archiviste paléographe du département, à Niort.

Arnauldet (Thomas), ancien bibliothécaire de la ville de Niort, au Fossé-Rouge, commune de Sainte-Florence (Vendée).

Saint-Marc, juge de paix du premier canton de Niort.

SOMME

Béthouart, professeur du cours communal de dessin industriel, à Abbeville.

Delignières (Émile), avocat, président de la Société d'Émulation, à Abbeville.

Durand, archiviste du département, à Amiens.

Ledieu (Alcius), bibliothécaire de la ville, à Abbeville.

TARN

Mazas, à Lavaur.

TARN-ET-GARONNE

Forestié (Édouard), secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, archiviste de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, rue de la République, n° 23, à Montauban.

Momméja (Jules), membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, à Monteils.

VAR

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, artiste peintre, rue Traverse-Denfert-Rochereau, n° 1, à Toulon.

Mireur, archiviste du département, à Draguignan.
Rostan (Louis), à Saint-Maximin.

VAUCLUSE

Bourges, professeur de dessin au lycée, à Avignon.
Duhamel, archiviste du département, à Avignon.
Grivollas, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Avignon.
Requin (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, rue Saluces, n° 7, à Avignon.

VENDÉE

Charrier, architecte, à Fontenay-le-Comte.

VIENNE

Brouillet, conservateur du Musée de peinture, directeur de l'École municipale régionale des Beaux-Arts, à Poitiers.
Richard (Alfred), archiviste du département, rue du Puycarreau, n° 7, à Poitiers.

VIENNE (HAUTE-)

Ducourtieux, conservateur adjoint du Musée, à Limoges.
Guibert (Louis), membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Sainte-Catherine, n° 8, à Limoges.
Leymarie (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, secrétaire du Musée national Adrien Dubouché, rue d'Antony, n° 22, à Limoges.
Bourdery (Louis), avocat, artiste peintre émailleur, membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Petimaud-Beaupeyrat, n° 28, à Limoges.

YONNE

Cotteau, conservateur du Musée, à Auxerre.
Guillon, artiste peintre, membre de la Société des sciences de l'Yonne, à Vézelay; et à Paris, 14, boulevard de Clichy.
Monceaux, secrétaire de la Société des sciences de l'Yonne, à Auxerre.

ALGER

Waille (Victor), professeur à l'École des lettres, à Alger.

CONSTANTINE

Prud'homme, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, à Constantine.

ORAN

Demaeght (L.), vice-président de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran, conservateur du Musée municipal, à Oran.
Cuinet (E.), ingénieur, sous-conservateur du Musée municipal, à Oran.

IV

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1892.

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

Durieux (A.), secrétaire de la Société d'émulation à Cambrai, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 11 juin 1892.

Gonse (Louis), membre du Comité supérieur des Beaux-Arts et du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 15 juin 1889.

Guiffrey (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879. (Décédé.)

Michel (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881. (Décédé.)

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.

Advielle (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.

Alegre (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard). Officier d'Académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 22 avril 1881.

CAFFARÉNA (Louis), avocat à Toulon, membre de l'Académie du Var. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

COUARD-LUYS, archiviste de Seine-et-Oise, correspondant du Comité à Versailles. — Arrêté du 31 mai 1890.

DAUBAN, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur honoraire du Musée d'Angers. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.

DENAIS (Joseph), collaborateur de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. — Arrêté du 27 mai 1891.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 31 mars 1880.

DUTILLEUX (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1er mai 1886.

GEORGE, architecte, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

GINOUX (Charles), membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

GIRON (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy, membre non résidant du Comité. Officier d'Académie le 11 avril 1885. — O. I. Arrêté du 14 juillet 1892.

GUILLAUME (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. Officier d'Académie du 31 mars 1883. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

HERLUISON (H.), auteur-éditeur, à Orléans. Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

JACQUOT (Albert), membre du Comité, correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. Officier d'Académie du 15 avril 1882. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

JOLIBOIS (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 5 mai 1886.

LAURENT (Félix), conservateur du Musée, à Tours. Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

LE BRETON (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen. Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée, à Orléans. — Arrêté du 19 avril 1884. (Décédé.)

MARIONNEAU (Charles), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

PARROCEL (Étienne), membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de

Marseille. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Roman (J.), correspondant du Comité à Embrun. Officier d'Académie du 31 mars 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.

Rondot (Natalis), commandeur de la Légion d'honneur, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Soldi (Émile), graveur en médailles, écrivain d'art. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, correspondant du Comité. Officier d'Académie du 30 avril 1886. — O. I. Arrêté du 11 juin 1892.

Swarte (Victor de), chevalier de la Légion d'honneur, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille. Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

Billot (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 19 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux. — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des Arts de Marseille. — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 31 mars 1880.

Cambon (Armand), conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

Chardon, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879. (Décédé.)

Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des Arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Mme Despierres, membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 11 juin 1892.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collège de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts, à Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins. — Arrêté du 8 juillet 1877. (Décédé.)

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans. — Arrêté du 27 avril 1878.

Fauconneau-Dufresne, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

Goovaerts, chef de section aux Archives du royaume à Bruxelles. — Arrêté du 11 juin 1892.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 31 mars 1880.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 30 avril 1886.

Jarry (Louis), membre de la Société archéologique de l'Orléanais. — Arrêté du 25 mai 1888.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes. — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880. (Décédé.)

Leymarie (Camille), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Limoges. — Arrêté du 15 juin 1889.

Martin (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles. — Arrêté du 4 juin 1887.

Martin (Paul), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Mâcon. — Arrêté du 15 juin 1889.

Michel (Edmond), correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Touvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 20 avril 1878 (Décédé.)

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Momméja (Jules), de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — Arrêté du 27 mai 1891.

Noel, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Porée (l'abbé), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bournainville. — Arrêté du 15 juin 1889.

Requin (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, correspondant du Comité. — Arrêté du 11 juin 1892.

Roussel, propriétaire, à Anet. — Arrêté du 8 juillet 1877.

Sabatier, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

V

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1892.

AIN

Bourg	Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres et arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain.
—	Société des Amis des arts de l'Ain.

AISNE

Laon	Société académique.
Chateau-Thierry. .	Société historique et archéologique.
Chauny	Société académique.
Saint-Quentin . . .	Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.
— . . .	Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.
— . . .	Société des Amis des arts.
Soissons	Société archéologique.
Vervins	Société archéologique.

ALLIER

Moulins	Société d'Émulation de l'Allier.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

Digne	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

Gap	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

Nice	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société des architectes du département.

ARDENNES

Mézières.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
Bar-sur-Aube. . . .	Société des architectes du département de l'Aube.
Nogent-sur-Seine. .	Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

Carcassonne	Société des arts et des sciences.
Limoux.	Société des Amis des arts.
Narbonne.	Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.
—	Société des Beaux-Arts.

AVEYRON

Rodez	Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

Belfort	Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Aix	Académie des sciences, arts et belles-lettres
—	Société historique de Provence.
—	Cercle musical.
Arles	Commission archéologique.

CALVADOS

Caen.	Société française d'archéologie.

Caen.	Société des Beaux-Arts.
—	Académie nationale des sciences et arts.
—	Société des antiquaires de Normandie.
—	Association Normande pour le progrès des arts.
—	Conservatoire de musique.
Bayeux	Société d'agriculture, sciences et arts.
Falaise	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
—	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Lisieux.	Société d'Émulation.
—	Société historique.
Pont-l'Évêque . . .	Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
Vire.	Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

Aurillac.	Société d'horticulture, d'acclimatation, des sciences et des arts.

CHARENTE

Angoulême.	Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Académie des belles-lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société philharmonique.
Rochefort	Société de géographie.
Saintes.	Commission des arts et monuments.
—	Société des archives historiques.
—	Société des Amis des arts.
Royan	Académie des Muses Santones.

CHER

Bourges	Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
—	Société des antiquaires du Centre.
—	Conservatoire du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Société des lettres, sciences et arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Brive	Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

Dijon	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.

Dijon	Commission des antiquités du département.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Conservatoire de musique.
Beaune.	Société archéologique d'histoire et de littérature.
Chatillon-sur-Seine.	Société archéologique.
Semur	Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc. . . .	Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.
—	Société archéologique et historique.
—	Association bretonne.
—	Société musicale.
—	Société philharmonique.

CREUSE

Guéret.	Société des sciences naturelles et archéologiques.
Aubusson.	Société du Musée.

DORDOGNE

Périgueux	Société historique et archéologique du Périgord.
—	Société des Beaux-Arts de la Dordogne.

DOUBS

Besançon.	Société d'Émulation.
—	Société des Amis des arts.
—	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	École municipale de musique.
Montbéliard	Société des Beaux-Arts.
—	Société d'Émulation.

EURE

Evreux.	Société départementale des Amis des arts.

EURE-ET-LOIR

Chartres.	Société archéologique d'Eure-et-Loir.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Chateaudun	Société Dunoise.

FINISTÈRE

Quimper	Société archéologique.
Brest	Société d'Émulation.
—	Société académique.
Morlaix	Société du Musée.

GARD

Nimes	Académie du Gard.

Nimes	Société des Amis des arts.
—	Commission municipale des Beaux-Arts.
—	École de musique.
Alais	Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse.	Société archéologique du midi de la France.
—	Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
—	Société artistique.
—	École de musique.

GERS

Auch	Société historique de Gascogne.
—	Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

Bordeaux	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Société archéologique.
—	Société philomathique.
—	Société des archives historiques.
—	Commission des monuments.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société philharmonique.
—	Société des architectes.
—	Société des bibliophiles de Guyenne.

HÉRAULT

Montpellier	Académie des sciences et lettres.
—	Société artistique de l'Hérault.
—	Société archéologique.
—	Société des bibliophiles languedociens.
Béziers	Société archéologique et littéraire.

ILLE-ET-VILAINE

Rennes.	Société archéologique.
—	Conservatoire de musique.
Saint-Malo.	Société du Musée.

INDRE

Chateauroux	Société du Musée.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

INDRE-ET-LOIRE

Tours	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

Grenoble	Académie delphinale.
—	Société de statistique et des arts industriels.
—	Société des Amis des arts.

JURA

Lons-le-Saunier . .	Société d'Émulation.
— . .	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Poligny	Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

Dax	Société de Borda.
—	Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

Saint-Étienne . . .	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Montbrison.	La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy.	Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes.	Société académique.
—	Commission du Musée.
—	Société archéologique.

LOIRET

Orléans	Société archéologique.
—	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
—	Académie de Sainte-Croix.
—	Institut musical.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres.
—	Société d'excursions artistiques.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des Amis des arts, sciences et lettres.
Romorantin	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Vendome	Société archéologique et littéraire.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

Cahors.	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

Cahors.	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOZÈRE

Mende.	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

Angers	Académie des sciences et belles-lettres.
—	Association artistique.
—	Société d'études scientifiques.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
Cholet	Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

Saint-Lo	Société d'agriculture et d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société académique.
—	Société artistique et industrielle.
—	Société de l'*Union cherbourgeoise.*
—	Société académique du Cotentin.
Valognes.	Société archéologique, artistique et littéraire.
Carentan	Académie Normande.

MARNE

Chalons-sur-Marne.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Reims	Académie nationale.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des Arts réunis.
—	Société des architectes de la Marne.
Vitry-le-François .	Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.
Saint-Dizier	Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

Laval	Commission historique et archéologique.
—	Société des Arts réunis.
—	Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine.
—	Académie de Stanislas.
—	Comité de l'association des artistes musiciens.
—	Société musicale d'Alsace-Lorraine.

MEUSE

Bar-le-Duc	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société du Musée.
Verdun	Société philomathique.

MORBIHAN

Vannes	Société polymathique.
Lorient	Société philotechnique.

NIÈVRE

Nevers	Société Nivernaise des lettres, sciences et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société académique du Nivernais.
Clamecy	Société scientifique et artistique.
Varzy	Société du Musée.
—	Société historique, littéraire et agricole.

NORD

Lille	Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
—	Commission historique du Nord.
—	Comité flamand de France.
—	Académie de musique.
—	Société des architectes.
Avesnes	Société archéologique.
Cambrai	Société d'Émulation.
—	Académie de musique.
Douai	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École de musique.
—	Société des Amis des arts.
Dunkerque	Société dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
—	École de musique.
—	Commission de musique.
Roubaix	Société d'Émulation.
—	École de musique.
Tourcoing	Académie de musique.
Valenciennes	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Académie de musique.

OISE

Beauvais	Société académique d'archéologie.

Beauvais.	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
Compiègne	Société historique.
Noyon	Comité historique et archéologique.
Senlis.	Comité archéologique.

ORNE

Alençon	Commission des archives.
Alençon	Société historique et archéologique de l'Orne.
Flers	Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

Arras	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Société artésienne des Amis des arts.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	École de musique.
—	Commission des antiquités.
Boulogne-sur-Mer .	Société académique.
— .	Académie communale de musique.
— .	Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— .	Société des concerts populaires.
Calais.	Société des sciences industrielles.
Saint-Omer	Société des antiquaires de la Morinie.
St-Pierre-lez-Calais	Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DOME

Clermont-Ferrand .	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— .	Société des architectes.
— .	Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire et de l'Allier.
— .	Société d'Émulation de l'Auvergne.
Riom.	Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Pau	Société des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Bayonne	Société des sciences et arts.
—	Conservatoire de musique.
—	Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

Bagnères de Bigorre.	Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan	Société agricole, scientifique et littéraire.
—	Conservatoire de musique.

RHONE

Lyon.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique.
—	Société académique d'architecture.
—	Conservatoire de musique.
—	Société d'agriculture et arts utiles.
—	Société d'enseignement professionnel.
—	Société des sciences industrielles.

SAONE-ET-LOIRE

Macon	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des concerts historiques.
—	Société philharmonique.
Autun	Société Éduenne.
Chalon-sur-Saône .	Société d'histoire et d'archéologie.
Tournus	Société des Amis des arts.

SARTHE

Le Mans.	Commission pour la conservation des monuments.
—	Société historique et archéologique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société française d'archéologie.
La Flèche.	Société des sciences et arts.

SAVOIE

Chambéry	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
—	Conservatoire de musique.
Moutiers.	Académie de la Val d'Isère.
S.-Jean de Maurienne	Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

Annecy.	Société Florimontane.

SEINE-ET-MARNE

Melun.	Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Fontainebleau . . .	Société historique et archéologique du Gâtinais.
Meaux.	Société d'agriculture, sciences et arts.

Nemours . . . . . Société polytechnique.
Rozoy . . . . . Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

Versailles. . . . . Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société des sciences morales, des lettres et des arts.
— . . . . . Société d'agriculture et des arts.
Versailles. . . . . Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
Pontoise. . . . . Société historique et archéologique.
Rambouillet. . . . Société archéologique.
— . . . . Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

Rouen . . . . . Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission des antiquités.
— . . . . . Société de l'histoire de Normandie.
— . . . . . Société libre d'émulation.
— . . . . . Société industrielle.
— . . . . . Société des architectes.
— . . . . . Société artistique de Normandie.
— . . . . . Société des bibliophiles.
— . . . . . Société rouennaise des bibliophiles.
— . . . . . Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
Elbeuf. . . . . Société industrielle.
— . . . . . Société des architectes du canton d'Elbeuf.
Fécamp. . . . . Société du Musée.
Havre (le). . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . École municipale de musique.
— . . . . . Société de Sainte-Cécile.
— . . . . . Société musicale *la Lyre havraise.*
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
— . . . . . Société des Beaux-Arts.
— . . . . . Société géologique de Normandie.

SÈVRES (DEUX-)

Niort . . . . . Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
— . . . . . Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.

SOMME

Amiens.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.
Abbeville	Société d'Émulation.
—	Conférence scientifique.

TARN

Albi.	Académie des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.
Castres.	Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

Montauban.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société archéologique.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Société académique.

VAUCLUSE

Avignon	Société du musée Calvet.
—	Conservatoire communal de musique.
—	Académie de Vaucluse.
Apt	Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

La Roche-sur-Yon. .	Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers	Société des antiquaires de l'Ouest.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
—	Société des archives du Poitou.
—	Société poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École municipale de musique

VOSGES

Épinal.	Société d'Émulation.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Saint-Dié.	Société philomathique.

YONNE

Auxerre	Société des Amis des arts.
—	Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.
Avallon	Société d'études.
Sens.	Société archéologique.

ALGER

Alger	Société des Beaux-Arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société historique algérienne.

CONSTANTINE

Constantine.	Société archéologique du département de Constantine.
Bone.	Académie d'Hippone.

ORAN

Oran.	Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORT.

Pages.

Ouverture de la session et constitution du Bureau 3
Séance du mardi 7 juin (présidence de M. Henry Roujon). 4
Séance du mercredi 8 juin (présidence de M. L. de Fourcaud). . . 14
Séance du jeudi 9 juin (présidence de M. Jules Guiffrey) 22
Séance du vendredi 10 juin (présidence de M. Anatole de Montaiglon). 31
Rapport général sur les travaux de la session lu dans la séance du 10 juin 1892, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité 35
Séance générale du samedi 11 juin (présidence de M. Léon Bourgeois). 63
Chevalier de la Légion d'honneur nommé sur la présentation du Comité des Sociétés des Beaux-Arts (décret du 11 juin 1892). . 71
Officier de l'Instruction publique (arrêté du 11 juin 1892). 71
Officiers d'Académie (arrêté du 11 juin 1892). 71

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

I. L'art flamand en France, depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'au commencement du seizième. — Mgr C. Dehaisnes. 75
II. Nouveaux détails biographiques sur le peintre Trémolières. — M. le docteur Léon Pissot. 102
III. L'habitation dans la Nièvre. — M. Massillon-Rouvet. . . 132
IV. Sept peintures inédites du quinzième au dix-neuvième siècle. — M. Joseph Denais. 143
V. La chapelle du *Corpus Domini*, de la cathédrale de Toulon, et sa décoration par Christophe Veyrier. — M. Ch. Ginoux 158
VI. Les Delamonce. — M. L. Charvet. 176
VII. Un monument inconnu élevé à Jeanne d'Arc par la ville d'Orléans. — M. Louis Jarry. 189

Pages.

VIII. Le graduel de Robert de Croy, par Marc Lécuyer (1540). — M. A. Durieux. 202
IX. Les tapisseries de Felletin. — M. Cyprien Pérathon. . . . 214
X. Le théâtre et les comédiens à Alençon, au seizième et au dix-septième siècle. — Mme Gérasime Despierres. . . . 238
XI. Les bienfaiteurs du Musée de Reims (1792-1892). — M. H. Jadart 250
XII. François Cressent, sculpteur amiénois. — M. Robert Guerlin 276
XIII. La « Bourse » de Lille. — M. L. Quarré-Reybourbon. . . 312
XIV. Artistes normands, ignorés ou peu connus. — M. E. Veuclin 345
XV. Alexis Loir, peintre du Roi, Membre de l'Académie royale. — Marianne Loir. — M. Paul Lafond. 365
XVI. Musiciens de Bernay (1599-1793). — M. E. Veuclin. . . 378
XVII. Menuisiers-imagiers ou sculpteurs des seizième et dix-septième siècles à Alençon. — Mme G. Despierres. . . 409
XVIII. Organisation intime des anciennes corporations d'arts et métiers en Normandie. — M. E. Veuclin. 442
XIX. Découverte récente d'une statue équestre de seigneur Lorrain, de la Renaissance. — M. F. Voulot 458
XX. Claude de Lapierre, maître tapissier du duc d'Épernon, fondateur des manufactures de tapisseries de Cadillac et de Bordeaux. — M. Ch. Braquehaye. 462
XXI. Le jugement de Pâris, miniature flamande de la Renaissance. — MM. L. Lex et P. Martin. 483
XXII. Le peintre Claude Lefebvre, de Fontainebleau. — M. Th. Lhuillier. 487
XXIII. Sculpteurs sur bois au Carroi doré (Romorantin). — M. Lov. Scribe. 511
XXIV. Les portraits de Jean-Baptiste de Champagne. — M. Alphonse Goovaerts. 513
XXV. Quelques peintures anciennes dans les églises du diocèse de Beauvais. — Le chanoine Eug. Muller. 516
XXVI. Recherches iconographiques sur Charles de France, duc de Berry, de Normandie et de Guyenne, frère de Louis XI. — M. Henri Stein. 523
XXVII. Antoine Watteau, à Valenciennes. — M. Paul Foucart. . 529
XXVIII. Notes pour servir à l'histoire du théâtre en Lorraine. — M. Albert Jacquot 561

ANNEXES.

Pages

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. . . 689
§ I. Section de l'histoire de l'art 689
§ II. Section de l'enseignement. 690
II. Membres non résidants du Comité. 692
III. Correspondants du Comité. 695
IV. Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, sur la proposition du Comité, de 1877 à 1892 704
Chevaliers de la Légion d'honneur. 704
Officiers de l'Instruction publique 704
Officiers d'Académie. 706
V. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1892. 708

TABLE DES PLANCHES

Pages.

I. Trémolières, Pierre-Charles (1703-1739) (d'après le portrait authentique appartenant à M. Raoul Trémolières, de Besançon, arrière-petit-fils du peintre). 118
II. Sacrifice au dieu Pan (d'après l'esquisse à la plume de Trémolières, conservée au musée Gigoux de Besançon). . 120
III. Mort d'une religieuse de Fontevrault (église de Saint-Barthélemy, Maine-et-Loire.). 150
IV. Entrée du grand Hôtel-Dieu de Lyon. 176
V. Église de Saint-Just à Lyon. 180
VI. La Circoncision, miniature par Marc Lécuyer. 208
VII. L'Ascension, miniature par Marc Lécuyer. 210
VIII. Plan d'après Lequeu (1745) des fossés et murailles d'Alençon compris entre la porte de Lancrel et le faubourg Saint-Blaise. Emplacement du théâtre construit en 1520. 238
IX. Sainte Anne et la Vierge enfant. Groupe par François Cressent. 276
X. Anges supportant une tribune, par François Cressent . . . 286
XI. Bourse de Lille. 312
XII. Une galerie de la Bourse de Lille. 330
XIII. Alexis Loir. 366
XIV. Seigneur lorrain de la fin du quinzième siècle, en grand maître de l'Ordre de Saint-Hubert. 460
XV. Le jugement de Pâris, miniature flamande de la renaissance. 484
XVI. Saint Michel vainqueur du démon. — L'Annonciation . . 512
XVII. Portraits du peintre Jean-Baptiste de Champagne et de Geneviève Jehan, sa femme 514

Pages.
XVIII. Saint Jean-Baptiste, peinture murale à Rieux (Oise). . . . 520
XIX. Charles de France, duc de Guienne, reçoit des mains du sénéchal Robert de Balsac les privilèges de la ville d'Agen. 526
XX. Salle du théâtre de Nancy, en 1785 (d'après une aquarelle de Grillot, appartenant à madame veuve Morey). . 658

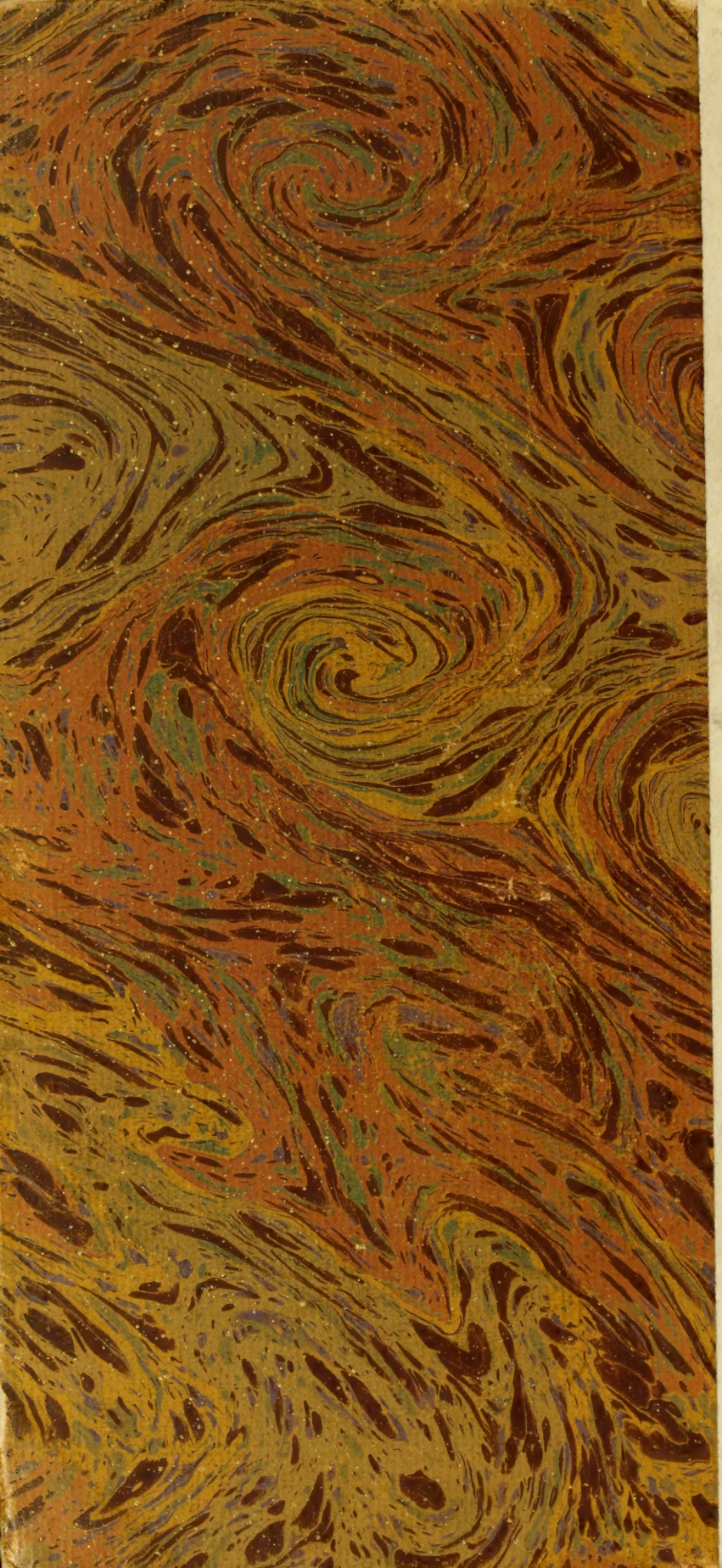
PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie,

Rue Garancière, 8.

N
13
F7
sess.16

France. Ministère de l'éducation nationale
Réunion des sociétés des beaux-arts des départements

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY